Romanische Philologie

Pierre Louys

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

von

Karl Franke

aus Bonn

1 9 3 7

Buchdruckerei Ludwig Leopold, Bonn

Berichterstatter:

Professor Dr. Ernst Robert Curtius

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung: Arbeiten über Louys 5

B. Hauptteil:

I. Leben 7

II. Werke

a. Gedichte 11

b. Übersetzungen und „Chansons de Bilitis“ 23

c. Romane

1. Aphrodite 34

2. La Femme et le Pantin 43

3. Les Aventures du Roi Pausole 48

4. Psyché 53

d. Erzählungen 56

e. Archipel 67

f. Literarhistorische Schriften 71

g. Poétique 74

III. Die Themen von Pierre Louys

a. Hellenismus 78

b. Liebe 83

c. Künstler und Seele 86

C. Schluß:

Die Stellung von Louys in der Literaturgeschichte 89

Einleitung

Eine Grundlage für die literarhistorische Forschung über Pierre Louys ist durch die posthumen Veröffentlichungen geschaffen worden. Nach seinem Tode 1925 wurde das „Journal Intime", der unvollendete Roman „Psyché" und eine Reihe von unveröffentlichten Gedichten in verschiedenen Zeitschriften herausgegeben. Der Verlag Crès stellte 1927 zum ersten Male alle Gedichte von Louys zusammen. 1930/31 erschienen im Verlag Montaigne, Paris, die gesammelten Werke von Pierre Louys mit einer Menge unveröffentlichten Materials. Es ist eine Liebhaberausgabe, die sich nur zum Ziel gesetzt hat, für die Bewunderer von Louys das gesamte Werk zu sammeln. Sie ist unkritisch, gibt weder ein Register, noch eine Bibliographie, noch Varianten, noch zu den erstmalig veröffentlichten Texten die geringsten Angaben — so druckt sie Briefe ohne Daten ab.

Die Briefe von Louys sind bisher nur bruchstückweise bekannt geworden. Vollständig sind nur seine Briefe an Frédéric Lachèvre veröffentlicht, doch sind sie unerreichbar, da Lachèvre nur einen Privatdruck von 150 Expl. für die Freunde von Louys hat drucken lassen. Ganz erschienen ist auch der Briefwechsel Pierre Louys — Claude Debussy,[1]) der leider unergiebig ist, da Debussy für die Literatur kein Interesse hatte. André Gide hat eine Reihe von wichtigen Briefen in der Nouvelle Revue Française 1927 veröffentlicht. Paul Valéry hat sich noch nicht zur Veröffentlichung der Briefe von Louys an ihn entschlossen, während seine Briefe an Louys zum Teil schon gedruckt worden sind, was er als eine Indiskretion verurteilt.[2]) Dagegen sind aus dem Nachlaß von Louys Briefe an Valéry, die nicht abgeschickt worden sind, im Mercure de France (Bd. 239, 1933) publiziert worden.

Nach dem Tode von Louys widmeten ihm literarische Zeitschriften Sondernummern. Den Anfang machten die „Nouvelles Littéraires" am 13. Juni 1925, im gleichen Jahre folgte eine Ehrung in der Zeit-

1) Esprit Français, 1931, Heft 55 ff.

2) XV Lettres de Paul Valéry à Pierre Louys (1915—17). Privatdruck ohne Angabe von Verlag und Drucker.

schrift „Capitole"; 1928 widmete der „Mercure de Flandre" seine Märznummer dem Andenken an Louys. Sodann errichteten seine Freunde ein Erinnerungsmal in Gestalt eines kleinen Büchleins: „Tombeau de Pierre Louys" 1926. Alle diese Gedenkschriften enthalten meist persönliche Erinnerungen und Huldigungen; ab und zu finden sich auch gute Einzeluntersuchungen über seine Werke darunter.

Den wichtigsten Aufsatz über Louys verfaßte Ernest Gaubert.[3]) Er macht den Leser in knapper, eleganter Form mit dem Leben und den Werken des Schriftstellers bekannt. Dieser Aufsatz von Gaubert ist wahrscheinlich auch die Quelle gewesen für die ausführliche Einleitung zu den ausgewählten Gedichten von Louys, die van Bever und Léautaud in der dritten Ausgabe der „Poètes d'aujourd'hui" im zweiten Band 1929 veröffentlichten. Wohl war Louys schon in der ersten Ausgabe von 1900 erschienen und später in der zweibändigen Ausgabe von 1913, aber die biographischen Angaben waren nur sehr spärlich im Verhältnis zu den bibliographischen.

Von den speziellen Untersuchungen verdienen nur die Ausführungen von Wilamowitz-Möllendorf[4] und Charly Leclerc[5]) besondere Beachtung. Beide befassen sich kritisch mit dem Hellenismus von Louys und kommen, obwohl sie von ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus an die Frage herantreten, fast zu dem gleichen Urteil.

---

3) Mercure de France, Bd. 89, 1911. S. 1—26.

4) Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1896. S. 623—638.

5) Leclerc, — Le Génie du Paganisme. Paris 1926.

Lebensabriß

Pierre Louys wurde am 10. Dezember 1870 in Gent (Belgien) geboren, wahrscheinlich waren seine Eltern wegen des deutsch-französischen Krieges dorthin geflüchtet.[1]) Der feste Wohnsitz seiner Eltern war Dizy bei Epernay (Dép. Marne). Sie schrieben sich Louis.[2]) Die Familie gehörte dem wohlhabenden Bürgertum an; ihre Mitglieder hatten im ersten Kaiserreich eine bedeutende Rolle gespielt. Louys war Urenkel des Doktor Sabatier, Mitbegründer des Institut 1795 und Arzt Napoleons, und Enkel des Generals Junot. Ernest Gaubert berichtet, die Mutter sei eine sehr begabte Malerin gewesen.[3]) Der Bruder George Louis hatte die Diplomatenlaufbahn eingeschlagen und war kurz vor dem Weltkrieg französischer Botschafter in Petersburg.

Die höhere Schule besuchte Louys in Paris; bis zur Rhétorique verweilte er auf der Ecole Alsacienne, die damals noch ein protestantisches Institut war, das letzte Schuljahr auf dem Lycée Janson de Sailly. Dem Baccalauréat ès sciences und ès lettres folgten Studien an der Sorbonne, bis er sich ganz dem Schriftstellerberuf widmete. Über seine Schulzeit berichtet sein Tagebuch (Journal intime), das mit Ferienaufzeichnungen vom 7. bis 13. Jan. 1882 beginnt; weitere Notizen liegen vom 1. Jan. bis 19. April 1885 vor. Diese beiden Fragmente sind unwichtig. Das eigentliche Tagebuch — Mon Journal, impressions de jeunesse (24. Juni 1887 — 16. Mai 1888) — berichtet über sein künstlerisches Erwachen. Nach zweijähriger Unterbrechung führt er es von 1890 bis 1891 weiter. Dieser letzte Teil beginnt mit einem Nekrolog für seinen vor Jahresfrist verstorbenen Vater und erzählt in seinem weiteren Verlauf, wie Louys in die Pariser literarischen Kreise

---

1) Louys hat selbst immer angegeben, er sei in Paris geboren (s. Qui êtes-vous. 1924) — wahrscheinlich wollte er nicht mit andern belgischen Symbolisten wie Maeterlinck, Verhaeren, Fontainas u. a. in eine Reihe gestellt werden.

2) Louys ist eine im späten Mittelalter und in der Renaissance weitverbreitete graphische Variante, die der Dichter wohl deswegen gewählt hat, weil sie ihm dekorativ schien.

3) Mercure de France T. 89, 1911. S. 6.

eindrang — Rentrée dans l'art. Den Abschluß bildet die melodramatische Feststellung, daß er die Schwindsucht habe und vielleicht sterben müsse, ehe er sein Werk vollendet habe.

Seine Mutter wird im Tagebuch nie erwähnt, er scheint sie nicht gekannt zu haben. Sein Vater, der 1889 nach langem Leiden entschlief, hat immer in Dizy gelebt. Louys ist daher von seinen Pariser Verwandten, insbesondere von seinem älteren Bruder George erzogen worden. Wahres Familienleben hat er anscheinend nie kennen gelernt. Einen Eindruck der Persönlichkeit des jungen Louys vermittelt ein Bericht von André Gide: Les bonnes manières de Louis, son tact et sa décence me rassurèrent, aussitôt que je l'eus présenté; et j'eus l'immense plaisir, après qu'il fut parti, d'entendre ma mère déclarer:

— Il est très bien élévé, ton ami. Puis, comme se parlant à elle-même, elle ajouta: Et cela m'étonne.

Je hasardai timidement:

— Pourquoi?

— Ne m'as-tu pas dit qu'il a perdu ses parents de bonne heure et qu'il vit seul avec un frère aîné?[4])

Das entscheidende Jugenderlebnis war die Lektüre von Victor Hugos „La Légende des Siècles". Louys läßt mit diesem Augenblick seine Berufung zum Dichter beginnen: Le mardi 21 juin 1887 j'ai acheté La Légende des Siècles, complète (les trois séries). Je ne connaissais que les pièces de 1859. Mon „besoin féroce" d'écrire — et ma vocation — datent de là.[5]) So lautet eine Bemerkung zum Journal intime aus dem Jahre 1918. Neben seinem Lieblingsautor las er damals die wichtigsten Autoren der Weltliteratur, was ihm eine literarische Allgemeinbildung eintrug, die ihn hoch über das Durchschnittsniveau eines Gymnasiasten hob. Darüber vernachlässigte er seine Schulstudien nicht; besonders der französische Aufsatz spornte ihn zu hervorrragenden Leistungen an. Die Freude, die Sprache zu meistern, erwachte außergewöhnlich früh in ihm, wobei ihn seine einzigartige stilistische Begabung unterstützte. Bruder, Lehrer und Mitschüler stärkten durch die Bewunderung seiner Aufsätze seinen heimlichen Wunsch, Schriftsteller zu werden.

Von großer Bedeutung für seine weitere Entwicklung war die Freundschaft mit André Gide. Sie hatten sich als Klassenkameraden kennen gelernt und sind noch ein Jahrzehnt über die Schule hinaus

---

4) Gide, — Si le grain ne meurt. S. 221/222.

5) Louys, — Oeuvres compl. XI. S. 36.

Freunde geblieben. Das Tagebuch von Louys (S. 261 ff.) und Gides Erinnerungen „Si le grain ne meurt" (S. 224 ff.) legen Zeugnis ab von der Begeisterung, mit der sich beide für die schöne Literatur interessierten. Die beiden Erstlingswerke (Louys: Astarté und Gide: Les cahiers d'André Walter) wurden in ihrem Werden der gegenseitigen Kritik und Begutachtung unterworfen. In den „Cahiers d'André Walter", zu deren Erstausgabe Louys das Vorwort schrieb, finden sich viele Anspielungen auf Pierre Louys.[6]) Ein weiteres Zeugnis sind Briefe von Louys an Gide, die letzterer 1929 in der Nouvelle Revue Française veröffentlichte. Allerdings hatte die Freundschaft von Anfang an heftige Erschütterungen zu überstehen, da beider Charaktere so grundverschieden waren. Die Spannungen wurden schließlich so stark, daß es noch vor der Jahrhundertwende zum endgültigen Bruch kam.

In das Jahr 1888 fallen Louys' erste dichterische Versuche, in denen sich sein Talent schon ankündigte. Bald begann er in die Pariser Literatenkreise einzudringen, er lernte nacheinander Mallarmé, Hérédia und Leconte de Lisle kennen. Louys hatte sich zum Ziel gesetzt, eine Zeitschrift herauszugeben, deren Inhalt die modernste Lyrik bilden sollte. Er besuchte zu diesem Zweck Mallarmé, der ihm seine und seiner Freunde Hilfe bereitwilligst zusagte und ihn zugleich zu den Mardis einlud. Dort lernte er auch die Dichtersterne zweiter Größe kennen. Durch einen Zufall spann sich um jene Zeit die Freundschaft mit Paul Valéry an: Louys nahm an der 600-Jahrfeier der Universität Montpellier teil; er traf in einem Café einen jungen Mann, mit dem er sich über moderne Literatur unterhielt. Nach den Festtagen kehrte Valéry zum Heeresdienst und Louys nach Paris zurück. Ein Briefwechsel setzte den Gedankenaustausch fort, Louys forderte seinen Freund auf, ihm seine dichterischen Versuche zu senden, die er dann Mallarmé zur Begutachtung vorlegte. Als Valéry nach Paris kam, hatte Louys ihm schon alle Wege geebnet. Ihre Freundschaft hat bis zum Tode von Louys gedauert.

Am 15. März 1891 erschien „La Conque, Anthologie des plus jeunes poètes". Die Auflage bestand aus 100 Expl. auf Luxuspapier; 12 Lieferungen waren vorgesehen, von denen jedoch nur 11 heraus-

---

6) Gide setzt sich auf Seite 40 ff. mit den Gedanken von Louys über das Verhältnis von Leib und Seele auseinander, die jener in dem Nekrolog an seinen Vater entwickelt; S. 73/74: Une lettre de Pierre avec un envoi de livres .... son écriture est d'une perfection impassible, impeccable, figée, — décourageante ...

kamen. Die Hauptmitarbeiter von Louys waren Henri de Régnier, André Gide und Paul Valéry. Jede Lieferung enthielt etwas Unveröffentlichtes von Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Stephane Mallarmé und J. M. de Hérédia. Daneben erhielten die Jüngsten das Wort. Louys selbst veröffentlichte darin 10 Gedichte, die mit 16 andern 1892 als „Astarté" erschienen. Heute gehört „La Conque" zu den großen bibliophilen Seltenheiten.

Übersetzungen aus der griechischen Anthologie, die Arbeit an den „Chansons de Bilitis" und an seinem Roman „Aphrodite" füllten die Jahre bis 1896 aus. Der große Erfolg von Aphrodite machte den Verfasser berühmt und vermögend. André Fontainas schildert uns Louys in jener Zeit: Son aspect extérieur n'était pas moins séduisant que la nature de son esprit. Un beau visage un peu pâle, à la fine moustache naissante, deux grands yeux charmés, chargés d'une douce ironie tempérée de sérénité, une régularité de traits encadrés par la courbe double de sa chevelure en bandeaux, vers les oreilles; des lèvres admirablement dessinées, point trop larges, glissant mollement aux commissures; un nez très net, aux narines un peu sensuelles; un menton de volontaire. Ce beau visage d'éphèbe pensif, à peine mélancolique ou parfois illuminé d'un éclat de gaieté juvénile, surmontait un corps de grandeur moyenne, flexible, onduleux, pur, aux membres bien proportionnés, avec des mains longues et délicates, fort soignées.

... La simplicité de ses vêtements, beaucoup plus soignés qu'il ne nous était en général habituel, était d'un goût toujours parfait. Même dans quelques circonstances où elle ne manqua point d'apparaître recherchée, elle était encore si bien calculée et si conforme à ce qui le plus harmonieusement convenait à son apparence, qu'on ne lui eût pu reprocher rien de théâtral ni de déplaisant."[7])

Trotz seiner gesellschaftlichen und literarischen Erfolge lebte Louys sehr zurückgezogen. Er reiste viel und weilte nie allzulange in Paris. 1891 hatte er zusammen mit Barrès die Bayreuther Festspiele und anschließend Thüringen besucht. Auch später führten ihn seine Reisen gelegentlich nach Deutschland oder England; meist führten sie ihn aber nach dem Süden, nach Nordafrika und Spanien. Seine Vorliebe für Biskra, Constantine und Ägypten wird wohl ursprünglich mit seiner Tuberkulose zusammenhängen, daneben aber hatte es ihm die Landschaft angetan. Mit seiner Reisezeit endigte auch seine schöpferische Epoche; nach 1902 ist er kaum noch außer Landes gewesen, Gesundheit und finanzielle Lage erlaubten es ihm nicht mehr.

---

7) Mercure de Flandre. Mars 1928. S. 21/22.

1899 heiratete er Louise de Hérédia, die jüngste Tochter des Dichters; nach etwa 10jähriger Ehe wurden sie wieder geschieden. Kurz vor seinem Tode hat er noch einmal geheiratet. Es scheint ein vollkommener Mißgriff gewesen zu sein, denn seine Freunde übergehen diese zweite Heirat oder deuten ihr Mißbehagen an.

Auf seine schwache Gesundheit hat Louys wenig Rücksicht genommen; er war leidenschaftlicher Raucher und arbeitete nachts bis in die Morgenstunden hinein, um sich dann einige Stunden Ruhe zu gönnen. Die ernsten Folgen zeigten sich 1902 nach der Vollendung des Romans „Les Aventures du roi Pausole". Eine schwere Neurasthenie zwang ihn, seine literarische Tätigkeit während zweier Jahre ganz einzustellen. Als er dann den Roman „Psyché" in Angriff nahm, war er so nervenleidend, daß er ihn nicht mehr vollenden konnte. Er vergrub sich in der Folgezeit ganz in seine umfangreiche Bibliothek, wo er sich nachts literar-historischen Untersuchungen hingab und dabei nach wie vor ungeheuerliche Massen von Zigarren und Zigaretten rauchte. 1911 erblindete er fast ganz, sodaß er sich genötigt sah, die Texte, mit denen er sich befaßte, vorlesen zu lassen. Eine ständige Unrast ließ ihn nie lange bei einem Problem verweilen, bald griff er wieder etwas anderes auf, sodaß er nichts Rechtes mehr zustande brachte.

1922 glaubte er sein Ende nahe, doch lebte er noch bis 1925 fast ganz vergessen im Hameau de Boulainvillier in Paris.[8]) Am 4. Juni erlöste ihn der Tod von seinem langen Leiden. Drei Tage später gab ihm eine kleine Schar treuer Freunde das letzte Geleit zum Friedhof Montparnasse. Der damalige Kultusminister de Monzie hielt an seinem Grab die Trauerrede.[9])

Gedichte

Der Dichter Louys ist erst nach seinem Tode bekannt geworden. Wohl wußte man, daß er mit einem Bändchen Gedichte „Astarté" seine Laufbahn begonnen hatte; aber gelesen hatte es kaum jemand, da es nur in 100 Expl. erschienen war. Hier und da fanden sich in den ephemeren spätsymbolistischen Zeitschriften, die auch nicht in die

---

8) „Confidentiellement, il est vraisemblable que les dates 1870—1922 limiteront ma biographie dans les dictionnaires." s. Lachèvre, — Pierre Louys et l'histoire littéraire. 1928, S. 147.

9) Abgedruckt in „Le Capitole", Revue littéraire, documentaire et biographique. Paris: Pigeot 1925. (Sondernummer für Louys.)

breitere Öffentlichkeit drangen, Gedichte von Louys. Lediglich in den Anthologien von van Béver und Léautaud[10]) und von Walch[11]) waren die schönsten Gedichte aus „Astarté" nebst einigen unveröffentlichten einem größeren Kreis zugänglich gemacht worden. Nach dem Tode des Dichters gab 1927 der Verlag Crès die gesammelten Gedichte heraus; diese Ausgabe ist 1930 durch die des Verlags Montaigne überholt worden, in welcher die Gedichte, soweit es möglich war, zeitlich geordnet sind.

Das erste Gedicht ist 1888, das letzte 1924, also kurz vor seinem Tode verfaßt. Während sein Nervenleiden ihm die Arbeit an großen Prosawerken unmöglich machte, schuf er noch eine Reihe von Gedichten. Dadurch, daß sich seine dichterische Produktion über sein ganzes Leben erstreckt, ergänzt der Band „Poésies" den Lebensabriß um die Geschichte der künstlerischen und gedanklichen Entwicklung von Louys. Obwohl die Gedichte meist unpersönliche, parnassische Form zeigen, verraten sie doch die jeweiligen Einflüsse, die in den verschiedenen Epochen auf Louys gewirkt haben.

Weshalb hat Louys nie die Absicht gehabt, seine Gedichte zu veröffentlichen? Die Erklärung gibt sein Tagebuch: Ein Mitschüler sagte zu Louys, der ihm eins seiner Gedichte vorgelesen hatte. „Tu seras un Poète, Louis!" Louys fährt in seinem Tagebuch fort: „Non! Je serai un Renan. La Prose, la Prose! !" Eine Fußnote aus dem Jahre 1897 bemerkt zu dieser Stelle: „Je suis très étonné de retrouver à chaque page que je n'ai pas changé. La période 90—92 a été un simple hors d'oeuvre dans ma vie."[12])

Später hat Louys verschiedentlich geäußert, seine Verse wären nur Vorübungen für seine Kunstprosa gewesen. „Quand l'auteur d'une strophe terminée juge son oeuvre au-dessus du médiocre, son devoir, s'il est bon écrivain, est de la traduire, sans retard, en prose."[13]) Er hat sich als Meister der Kunstprosa gefühlt und seine Gedichte nur als Gelegenheitsschöpfungen betrachtet. Er hat den künstlerischen Wert seiner Gedichte sicher unterschätzt; manche sind von solcher Formvollendung, daß sie zum festen Bestand französischer Anthologien ge-

10) Van Béver et Léautaud, — Les poètes d'aujourd'hui. Paris 1900. Dieser ersten, einbändigen Ausgabe folgte 1913 eine zweibändige und 1929 eine in drei Bänden. In allen Ausgaben ist Pierre Louys enthalten.

11) Walch, — Anthologie des poetes français contemporains. 1866—1906. T. 1—3. Paris: Delagrave o. J.

12) Oeuvres compl. IX S. 263.

13) Oeuvres compl. XII S. 45.

hören werden, wenn man auch nicht behaupten darf, wie es bei der Veröffentlichung der Gedichte durch Crès geschehen ist, daß der Band Gedichte mit Baudelaires „Fleurs du Mal" verglichen werden könne.

Premiers vers: Dieser Teil des Bandes umfaßt alle Gedichte, soweit sie erhalten sind, die bis 1891 entstanden sind, ausgenommen die Gedichte, welche in „Astarté" veröffentlicht wurden. Ihr künstlerischer Wert ist gering; den Inhalt bilden gereimte Erlebnisse oder Gedanken, oder es handelt sich um Nachahmungen von Ronsard, Hugo, Baudelaire und Verlaine. Trotzdem künden sich manchmal in diesen Anfängergedichten wesentliche Themen des gereiften Louys an: Das Pygmalionmotiv des Gedichtes „Je l'ai sculpté dans un tronc d'ivoire"[14]) nimmt die Liebe des Demetrius zur selbstgeschaffenen Statue in „Aphrodite" vorweg; „La Sirène" ist das Bekenntnis eines jungen Mannes des Fin de siècle zum Kultus der absoluten Schönheit, als dem einzigen Wert, da die Religionen ihre Kraft verloren haben:

Mais nous avions besoin de croire à quelque chose,
Et pour notre Maia nous avons adopté
L'existence éternelle et l'éternelle cause,
La Forme, l'Idéal, la Beauté, la Beauté!

Et nous avons refait en l'honneur de la Sainte
Aux fois des jours anciens une virginité,
Et nos coeurs rajeunis seront la chaste enceinte
Où nous glorifierons la Forme et la Beauté.[15])

Besonderes Interesse erregt eine Nachahmung von Verlaines „Art poétique".[16]) In Anlehnung an sein Vorbild will Louys in Elfsilbnern dichten (l'Impair bei Verlaine), dem Reim wenig Bedeutung zumessen:

J'ouvrirai sans effort le carcan des rimes,
O muse! qui serra ta gorge longtemps!

Daneben will Louys auf zwei Momente Wert legen, die in der Vorlage nicht vorhanden sind: Betonung des Rhythmus und Verherrlichung der Frauenschönheit.

Je chanterai le rythme, unique harmonie,
Souffle vivant du vers, chant mystérieux.

Das Thema der Liebe bringt die folgende Strophe:

---

14) Louys, — Poésies. S. 38.
15) Louys, — Poésies. S. 54.
16) Louys, — Poésies. S. 37 „Je chanterai des vers de onze syllabes."

— On entendra frémir des odeurs de femme —
Je dirai les frissons amoureux qui passent
Et laissent le poète au soleil levant.[17])

Lockere Behandlung des Reims, Betonung des Rhythmischen und Verherrlichung der sinnlichen Liebe sind in der Tat wesentliche Merkmale seiner späteren Gedichte.

Astarté: der einzige Gedichtband, den Louys veröffentlicht hat, trägt als Erscheinungsjahr 1891. In Wirklichkeit erschien er erst 1892, wie die Druckernote am Schluß besagt: „Achevé d'imprimer le 24 avril 1892". 10 Gedichte hatte Louys schon in „La Conque" erscheinen lassen. Ehe Louys sie in „Astarté" aufnahm, hatte er sie einer weitgehenden Umarbeitung unterzogen, woraus sich vielleicht die Verzögerung der Drucklegung erklärt. Die teilweise sehr großen Abweichungen hat René Derville zusammengestellt.[18])

Die 26 Gedichte der Sammlung zeigen einen großen Formenreichtum; 12 davon sind Sonette, die teils nach dem strengen klassischen Schema gebaut sind, teils sich nach dem Vorbild von Baudelaire und anderer Symbolisten Freiheiten in der Behandlung des Reims erlauben, wie er sie ja auch angekündigt hatte.

7 Gedichte haben eine besondere Form, die Louys selbst erfunden hat. Sie bestehen aus 5 Strophen mit abnehmender Verszahl; die erste Strophe hat 5 Verse, die zweite 4 usw., die letzte einen Vers. Das äußere Bild, das diese Gedichtform bietet, ist dem Sonett sehr ähnlich, aus dem sie sicher abgeleitet ist wie die Reimordnung trotz ihrer Unregelmäßigkeiten verrät. Diese Annahme wird dadurch gestützt, daß das Sonett „La Danseuse" aus „Astarté" in „La Conque (Nr. 3, 1. Mai 1891) als „La Femme qui danse" in der 5strophigen Form verfaßt war. Diese Spielart des Sonetts hat Louys später nicht mehr verwandt. Sie kann sinnvoll auch nur das Sonett ersetzen, dessen Schlußvers die Pointe enthält, da der letzte Vers für sich eine Strophe bildet und so schon für das Auge hervorgehoben wird.

Die restlichen Gedichte haben sehr verschiedene Formen — ein Gedicht ist in Terzinen abgefaßt, die meisten zeigen stanzenartige Strophen. Einleitung und Schluß des Bändchens bilden zwei Gedichte in vers libres; auch den vers libre findet man später bei Louys nicht mehr.

---

17) „unique harmonie" wird im Druck durch Fraktur besonders hervorgehoben.

18) Mercure de Flandre 1928, Heft 3, Seite 77/87.

Die Technik der Gedichte ist teils symbolistisch, teils parnassisch; die letzteren sind auch Parnassiern gewidmet: „Les Aigles" — Leconte de Lisle, „Pégase" — José Marie de Hérédia, „Le Retour des Nefs" — Vicomte de Guerne usw. Fast jedes Gedicht ist einem großen Dichter oder einem Freunde gewidmet, sodaß man fast den ganzen literarischen Bekanntenkreis von Louys kennen lernt. Er war in jener Zeit ein eifriger Besucher der Salons von Mallarmé und Hérédia, traf auch des öfteren mit Verlaine und Leconte de Lisle zusammen; so erklärt es sich, daß der junge Dichter die Technik der Symbolisten und Parnassier nachahmt.

Der Inhalt vermischt heidnische und christliche Elemente, symbolisiert durch die Gestalten der jungfräulichen Göttin Astarte und der Jungfrau Maria, die fast gleichgesetzt werden. Louys folgt hier wohl den Anschauungen Louis Ménards, der in der Heiligenverehrung das Fortleben des antiken Polytheismus sah. Bei Louys sind die Zusammenhänge im Gegensatz zu seinen späteren Werken sehr dunkel und verworren. Nach den beiden Eingangsgedichten verherrlichen die meisten Gedichte des ersten Teils die Göttin Astarte, die des zweiten die Jungfrau Maria, der dritte Teil enthält Gedichte verschiedener Themen; sie sind wohl nur der Auffüllung wegen aufgenommen worden. Erst das Schlußgedicht klärt die Zusammenhänge etwas auf.

LE SYMBOLE.

La chapelle où s'arrêtent mes pas
La chapelle
Où quelque voix de triste aurore appelle
Et d'où l'on ne revient pas
Sans une âme changée
Je ne saurais
M'y guider qu'à travers les marais
Où le ciel vespéral se moire en mer orangée
Flamme de gloire
Mais l'eau d'or se rassérène sans mémoire
Des pieds calleux, des pieds las,
L'eau longue d'or sous le céleste soir lilas
Et c'est la voie au firmament couleur de gloire
Vers la chapelle où s'arrêtent mes pas.

Le parvis où j'ai rêvé d'être, de toute
Eternité

Lumineux au terme de la route
Auréolé par les soirs d'été
C'est la virginité
Marmoréenne des colonnes sous la voûte.

O chapelle
Où cette voix de silence m'appelle
Enroulé de laine blanche à plis réguliers
Seul
Traînant en arrière aux remous du linceul
Les sursauts matés des désirs oubliés
J'irai
Vers le choeur de l'Esprit ignoré
Où s'épure à genoux toute ignominie
Aux plus clairs rayons des mains hautes et vierges.

Mais que la Forme aux yeux profanes se dénie
Et qu'en l'absence des simulacres et des cierges
Seul au centre du choeur se carre
Le pur piédestal de marbre rare
Où le seul rêve sera statue

De la vierge aux iris, l'Astarté, apparue.

Um dieses Schlußgedicht zu verstehen, muß man aus dem Tagebuch von Louys den Nekrolog für seinen Vater heranziehen.[19]) Louys teilt dort das Leben in zwei Teile, die Realität des Lebens einerseits, die sündig, unvollkommen ist, und anderseits die Welt des Traums, des Ideals, die der Künstler sich selber schafft. Die Realität des Lebens ist in diesem Gedicht symbolisiert durch den Sumpf, durch den er hindurch muß, um zur Kapelle der Jungfräulichkeit, der vollkommenen Form, der Idealität, die sich dem Eingeweihten nur im Traum offenbart, zu gelangen. Diesen Dualismus hat Louys in wesentlich klarerer Form später in „Aphrodite" gestaltet, Louys ahmte in „Astarté die dunklen mystizistischen Versuche des Symbolismus nach. Das waren für den formklaren Parnassier wesensfremde Elemente. Er hat es bald auch selber verspürt und später nie mehr von seinem Erstlingswerk gesprochen, ja er hat, wie oben erwähnt, diese Epoche seines Schaffens als unbedeutend abgetan. „Astarté" ist ein schwaches Jugendwerk, das als Ganzes nur noch den interessiert, der die Entwicklung von Louys verfolgen will.

19) Oeuvres compl. S. 271 ff.

1891 gründete Jean Moréas, der im Anfang des Symbolismus ein eifriger Vorkämpfer desselben gewesen war, gegen ihn die „Ecole romane". Ihr Programm war Rückkehr zur Klassik und zum Hellenismus. Es war eine Reaktion gegen die Zuchtlosigkeit der Form, die im Symbolismus immer weiter um sich griff, und gegen die dunkle Verworrenheit des Inhalts, der immer unverständlicher wurde. Louys, der mit Moréas befreundet war, hat der „Ecole romane" nicht angehört, wie er ja nie einer Schule sich angeschlossen hat: er hat aber sehr starke Einflüsse von dieser Schule empfangen, denn von nun an sind seine Gedichte in einer klassisch vollendeten Sprache abgefaßt. In der gleichen Richtung entwickelten sich damals eine ganze Reihe von den jüngeren Symbolisten wie Henri de Régnier, sein späterer Schwager, Robert de Montesquiou, Charles Morice und Ernest Raynaud.

„Chrysis" und „La Forêt des Nymphes": Diese beiden Gedichtsammlungen enthalten Gedichte, die zwischen 1891—98 entstanden sind. Sie sind durchweg parnassischer Prägung, wenn man von einigen wenigen absieht: „L'Iris", „Sonnet pour un Eventail", eine Nachahmung von Mallarmés Fächergedichten, „Ouverture de Tannhäuser" und „Voix funèbre", die dem Wagnerschen Themenkreis entnommen sind, „Dernier Sonnet pour l'Idole d'Albert Mérat", das Louys' erotisches Wunschbild vorführt. Ferner fallen die Huldigungsgedichte an Victor Hugo, Mallarmé, Baudelaire und Leconte de Lisle aus dem Zusammenhang heraus. Alle andern Gedichte sind strenge, formvollendete parnassische Sonette. Der Einfluß Mallarmés war hinter dem von José Maria de Hérédia und von Jean Moréas zurückgetreten. Gide urteilt über Louys in jener Zeit: „L'idéal du Parnasse n'était pas le mien, et Louis .... n'avait de sens que pour l'idéal du Parnasse."[20]) Louys hatte, ehe Hérédias „Trophées" gedruckt wurden, sie mehrmals in seiner wundervollen Künstlerhandschrift abgeschrieben. Ihr Einfluß ist unverkennbar. Zwei historische Kreise der „Trophées" zogen ihn besonders an, Griechenland und Rom. Einige Gedichte könnten ohne daß es dem Kenner auffiele, in die „Trophées" aufgenommen werden, so sehr erreicht Louys sein Vorbild. Seine besondere Liebe gilt dem leichten Völkchen der Nymphen und Satyrn, deren fröhliche Spiele und Leid er in Versen formt, wie Böcklin es gemalt hat. In diesen Sonetten spürt man seine formale Meisterschaft heranreifen. Seine Sprache enthüllt einen reichen Wortschatz, obwohl er die allzu gesuchten Worte seines Erstlingswerks vermeidet.

---

20) Gide, Si le grain ne meurt. S. 320.

„Stances": Die wenigen Stanzen sind um die Jahrhundertwende gedichtet und bilden den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens. Es ist die Zeit, in der er seinen besten Roman „La Femme et le Pantin" und die Mehrzahl seiner Erzählungen gestaltete. Er hatte den Höhepunkt seines Lebens erreicht, obwohl er erst 30 Jahre alt war. Er war berühmt und gefeiert und spielte eine Rolle im Pariser gesellschaftlichen Leben. Er ist selbstbewußter geworden und hat sich unabhängiger gemacht von den Einflüssen der literarischen Schulen und Kreise. Er behandelt in diesen Gedichten meist sein eigenstes Thema, nämlich das Verhältnis von Leben, Künstler und Kunstwerk.

1899 veröffentlichte Jean Moréas die beiden ersten Bücher seiner Stanzen, 1901 folgten Buch 3—6. Wie oben erwähnt, hat Moréas einen nachhaltigen Einfluß auf Louys ausgeübt, der schon sehr früh eingesetzt hatte. Bei den Stanzen hat Louys jedoch nur den Namen und die Formstrenge von Moréas übernommen. Moréas' Stanzen haben zwei, höchstens drei Strophen; er bannt in sie nur ein Bild, eine Bewegung oder einen Hauch hinein. Sie sind Kabinettstücke höchster artistischer Vollendung. Bei Louys wird dagegen ein starkes inneres Erleben gestaltet, das eine größere Anzahl von Strophen verlangt.

Abgesehen von den Gedichten „A la Nymphe de Sumène" und „Isthi" bestehen die Stanzen aus vier Zeilen in Alexandrinern. Zum Unterschied von Malherbe und Moréas hat Louys nur die isometrische Stanze verwandt. Die Reime werden gegen früher sorgfältiger beachtet. Der große formale Reiz der Gedichte ruht in der kühnen Behandlung des Alexandriners. Louys hatte sich geschult an Victor Hugos „Légende des Siècles", die er auswendig vortragen konnte. Seine Verskunst nähert sich der Prosa, d. h. nicht der Vers kristallisiert den Gedanken, sondern der Vers wird dem Tempo, dem Rhythmus, der dem Gedanken innewohnt, unterworfen. Seine Verskunst veranschauliche sein berühmtes Gedicht:

Psyché.

Psyché, ma soeur, écoute immobile, et frissonne...
Le bonheur vient, nous touche et nous parle à genoux.
Pressons nos mains. Sois grave. Econte encore... Personne
N'est plus heureux, ce soir, n'est plus divin que nous.

Une immense tendresse attire à travers l'ombre
Nos yeux presque fermés. Que reste-t-il encor
Du baiser qui s'apaise et du soupir qui sombre?
La vie a retourné notre sablier d'or.

C'est notre heure éternelle, éternellement grande,
L'heure qui va survivre à l'éphémère amour,
Comme un voile embaumé de rose et de lavande
Conserve après cent ans la jeunesse d'un jour.

Plus tard, o ma beauté, quand des nuits étrangères
Auront passé sur vous qui ne m'attendrez plus,
Quand d'autres, s'il se peut, amie aux mains légères,
Jaloux de mon prénom, toucheront vos pieds nus.

Rappelez-vous qu'un soir nous vécûmes ensemble
L'heure unique où les dieux accordent, un instant,
A la tête qui penche, à l'épaule qui tremble,
L'esprit pur de la vie en fuite avec le temps.

Rappelez-vous qu'un soir, couchés sur notre couche
En caressant nos doigts frémissant de s'unir,
Nous avons échangé de la bouche à la bouche
La perle impérissable où dort le Souvenir.[21])

Die erste Strophe ist fast reine Prosa. Die kurzen, abgehackten und drängenden Sätze werden aufgelöst durch den langen letzten Satz, der schon vor der letzten Zeile einsetzt. Musikalisch gedeutet bildet er die Verbreiterung des Schlusses. Ebenso kunstvoll ist der Bau der zweiten Strophe. Drei Sätze sind so auf vier Verse verteilt, daß die beiden ersten je anderthalb Verszeile einnehmen, während das markante Schlußbild nur den letzten Vers beansprucht. Die Feierlichkeit der dritten Strophe wird nicht zuletzt gesteigert durch die klassischen Alexandriner, durch das völlige Zusammenklingen von Syntax und Metrik. Besonders gelungen ist die 5. Strophe. Sie wird eröffnet durch einen regelmäßigen Alexandriner, dem ein dreigeteilter, ein sogenannter vers romantique folgt. Die dritte Verszeile enthält sogar drei Cäsuren, die das Tempo des Verses ganz verlangsamen, um den Kontrast zu der eiligen Flucht des Lebens, die die letzte Zeile zum Ausdruck bringen soll, desto schärfer hervorzuheben. Dazu wendet er die üblichen Kunstmittel, die dem Dichter zur Verfügung stehen, wie z. B. die Allitteration an, aber sehr diskret, sodaß sie nie zu deutlich in Erscheinung treten.

Gegenstand dieser Gedichte ist die Grundfrage, die den Künstler Louys bewegte, die Bedeutung der Liebe im Leben und Schaffen des Künstlers. „Aphrodite" (S. 163) verherrlicht die Liebesgöttin, die

21) Poésies. Seite 168.

als einzige von allen olympischen Gottheiten die antike Götterdämmerung überlebt hat. Sie berauscht noch heute die ganze Welt wie damals, als sie „im hellenischen Licht" aus dem Schaum des Meeres geboren wurde. „Subscriptum Tumulo Joannis Secundi" (S. 164) preist den neulateinischen Dichter als den großen Liebenden in der Form eines antiken Grabgedichtes. Der Wanderer, der an seinem Grab vorübereile, soll seinem Schatten nicht die üblichen Todesspenden geben, er soll sie für andere, unglücklichere Menschen aufbewahren; denn der hier Schlummernde habe, obwohl er nur 24 Jahre alt wurde, die ganze Schönheit des Lebens ausgekostet, und dieser Schönheit habe er in seinen Versen ein ewiges Leben geschenkt. Dadurch hat er den Tod überwunden und sich selbst unsterblich gemacht.

La Beauté lui fit croire à la douceur de vivre.
Le battement du sein palpitait dans son vers;
Ses mots luisent vers nous comme des yeux ouverts,
Et l'odeur de la femme enchante encor son livre.

In „Prière de L'Adolescente" (S. 166) weiht sich ein junges Mädchen den orgiastischen Kulten der vorderasiatischen Liebesgöttin. „Psyché" (S. 168), das ursprünglich „L'Apogée" überschrieben und der Heldin seines zukünftigen Romans gewidmet war, schildert das berauschende Glück der Liebe. Der Liebesrausch wird allerdings bald vergangen sein; aber das Glück dieser Stunde wird nicht untergehen, denn es gewinnt ewiges Leben durch das Kunstwerk des Dichters. Die Liebe gewinnt im Leben des Künstlers erst dann Sinn, wenn sie sich in Ewigkeitswerten kristallisiert.

Mit dem Problem von Liebe, Alter, Tod und Unsterblichkeit setzt sich Louys in dem Gedicht „Pervigilium Mortis" (S. 172) auseinander. Den Titel hat Louys dem spätlateinischen Gedicht „Pervigilium Veneris" nachgebildet. Letzteres läßt die allesbesiegende Macht der Liebe in der Schilderung der Nachtfeier des Venusfestes miterleben. Ungetrübte Festfreude klingt aus den Versen, während die Liebesfeier bei Louys von den Schatten des Todes verdüstert ist. Zu der Angst vor dem Tode gesellt sich das Grauen vor dem Altern, dem Herbst und Winter des Lebens:

Enlaçons-nous. Le vent vertigineux des jours
Arrache la corolle avant la feuille morte.
Le vent qui tourne autour de la vie et l'emporte
Sans vaincre nos désirs peut rompre nos amours.

Die Liebenden finden darin schließlich Trost, daß die Verse, die aus ihrer Liebe erwachsen, die Liebe und den Tod wie bei Johannes Secundus überdauern werden:

Le rythme de deux coeurs frappe et marque la trace
De deux pas, sur le sol, sur le roc du passé.

und

Libre des dieux, une onde éternelle peut naître
Où meurent les jours qui murmurent: „J'aimais".
Si le Verbe au sang pur trouve aux sources de l'être
Le battement du vers dans la vie à jamais.

Mit diesen Gedichten hatte Louys die Mittagswende seines Lebens erreicht. Als seine schöpferische Epoche vorüber war, trat Louys bescheiden ins Dunkel zurück. Erst im Weltkrieg brach er sein Schweigen. Als Italien den Mittelmächten den Krieg erklärte, schrieb er ein Schmähsonett gegen Dante (S. 187). Diese Verunglimpfung Dantes ist die einzige Anspielung auf den Weltkrieg im Werk von Louys; sie entspringt übrigens aus einem völligen Unverständnis der „Divina Commedia".

1916 veröffentlichte er ein Gedicht „Isthi". Die Überschrift ist dem Griechischen entnommen und bedeutet „Wisse". Dieses Gedicht ist unter die Stanzen eingereiht worden; in Wirklichkeit ist es eine Ballade mit dem Kehrreim:

Le premier qui fut Dieu savait dire: „Je suis."

Auf die drei achtzeiligen Strophen folgt der Envoi, jedoch ohne den üblichen Eingang: „Prince". Ein großes Selbstbewußtsein, ein feierlicher, fast priesterlicher Ton spricht aus diesen Versen. Solche Töne hat Louys nur in der gleichzeitig entstandenen „Poétique" angeschlagen. „Isthi" ist nur eine Paraphrase zum 10. Artikel der „Poétique":

Solitude à jamais. Et mystère. Sois l'Arbre
Sans nom. Mais pour ceux-là qui respectent les nuits,
Apparais tout vivant plus ferme que ton marbre.
(Isthi)

„Poètes, évangélistes d'une déesse intime, transfigurez-vous par la nuit. Ecrivez à l'écart. Signez. Rentrez dans l'ombre.
Le Verbe seul est illustre.
Pas d'orgeuil sur vos têtes. Chassez même la gloire de votre maison. Silence autour de vous. Solitude. Fierté."[22])

22) Oeuvres compl. XII, S. 24.

„Derniers Vers": Vergraben in seine Bibliothek, gebeugt über alte seltene Texte schwieg Louys bis zum Jahre 1924. Ein Jahr vor seinem Tode verfaßte er seine letzten Gedichte. Sie sind eine einzige Klage, sie haben keine künstlerische Absicht, sie schildern nur sein Unglück. Der stolze Parnassien stellt den Bankrott seines Lebens fest.

Das erste Gedicht „Retour" S. 207) schildert die Eindrücke des Dichters, als er in sein Heim zurückkehrt: alles ist ihm zuwider in seinem Hause.

Ce que j'y heurte m'y déplaît.
Tout y est moisi, tout est laid,
Tout m'y écoeure et m'en dégoûte.

Und doch hat er darin einst die beglückenden Stunden erlebt, in denen er nach langer Arbeit seine Werke und Gestalten werden sah. Noch einmal ruft er aus: „Encore! Encore!" Aber die schöpferischen Stunden wollen nicht mehr kommen. Er kann nur noch feststellen, daß er die langen Stunden seines Erdenwallens hier verbracht hat ohne Feinde, ja sogar ohne Zeugen, daher will er auch nicht mehr klagen.

In das zweite Gedicht schleicht sich die materielle Klage hinein. Man hat ihm alles genommen, man wird ihm noch seine Verse nehmen: „Und ich weiß noch nicht, warum soviel Liebe verschwendet worden ist." Ungefähr denselben Gedankengang enthält das folgende Gedicht (S. 209). Das Leben verrinnt und mit ihm alles, was ihm lieb und teuer war, sogar „ce culte du Beau assez grand pour créer un Livre". Noch einmal greift er das Thema der Rückkehr in sein Heim auf; noch einmal spielt er darauf an, daß man ihm alles genommen hat:

Je mourrai sans autre raison
Que d'avoir revu ma maison
Eventrée ainsi qu'une femme,
Tous mes biens volés ou perdus,
Souillés, dispersés ou vendus,
A la fin d'une histoire infâme!"

Obwohl er spürt, daß jeder Schritt näher zum Grabe führt, will er sich noch einmal aufraffen:

Mais je n'ai pas fini de vivre,
Et tout chez moi n'a pas péri;
Même, il est là le meilleur livre,
Le seul que j'aie encore écrit.

(S. 210)

Aber er kann die Kraft nicht mehr aufbringen:

Hélas que sais-je de ma vie?
Triste, sans espoir, sans envie,
Je la continue en marchant.

Auch das folgende Gedicht (S. 211) zeigt noch einmal sein Aufbäumen gegen sein Unvermögen. Er hat den menschlichen Körper so geliebt und in ihm die Schönheit gestaltet, aber er kann nicht mehr, es ist unwiderruflich vorbei:

Que sont devenus les dessins
Inestimables de vos seins,
Infortunés petits modèles?
Tout a flambé! Tout a péri!

Erschütternd sind seine letzten Verse. Leider weiß man nicht, was er mit „den drei zartesten Wundern seines Lebens" meint.

Et je m'étais fait une vie
Si digne d'amour ou d'envie,
Une vie à décourager
Tout coeur qui lutte ou dissimule,
Tout adversaire ou tout émule,
Cerveau pensif ou coeur léger.

Maintenant ma vie est en cendres.
Ses trois merveilles les plus tendres
Ont flambé comme plume au feu;
Et ma dernière destinée
Etait morte avant d'être née,
Hélas! faute d'avoir un dieu!

Übersetzungen und „Chansons de Bilitis"

Übersetzungen.

Schon vor der Veröffentlichung von „Astarté" hatte Louys begonnen, die griechische Literatur gründlich zu studieren. Er wollte sich an ihr bilden, wie es Ronsard und André Chénier getan hatten. „La poésie est une fleur d'Orient qui ne vit pas dans nos serres chaudes. La Grèce elle-même l'a reçue d'Ionie, et c'est de là aussi qu'André Chénier ou Keats l'ont transplantée parmi nous, dans le désert poétique de leur époque; mais elle meurt avec chaque poète qui nous la rapporte d'Asie. Il faut toujours aller la chercher à la source du soleil."[23]) Damit war zugleich angedeutet, daß er sich mehr mit der hellenistischen, denn der eigentlich hellenischen Literatur befassen würde, weil jene asiatisch-glühender war als die rein attische Dichtung.

23) Louys, Poésies, Paris 1930, S. 5.

So kommt es, daß die griechische Anthologie im Vordergrunde seiner Übersetzungen steht. Aus dem reichen Schatz der griechischen Dichtung hat er fast ausnahmslos erotische Texte übersetzt. Zwei Ziele hatte er dabei vor Augen, einmal wollte er unbekannte oder nur teilweise übersetzte Autoren herausgeben, zum andern eine Anschauung vom antiken Hedonismus vermitteln.

1893 veröffentlichte er die Übersetzung der Gedichte des Meleagros, von denen erst ein kleiner Teil ins Französische übertragen worden war. Meleagros hatte am Anfang des ersten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung die erste Fassung der griechischen Anthologie zusammengestellt. Sainte-Beuve hatte ihn den Franzosen in einem feinsinnigen Aufsatz der „Portraits contemporains" vorgestellt[24]). Er forderte darin auch eine Übersetzung des Meleagros und anderer griechischer poetae minores ins Französische: „...des traductions senties, fidèles, fidèles à l'esprit non moins qu'à la lettre des textes, et légèrement combinées avec les nécessités comme aussi avec les ressources de notre propre langue...".[25]) Dieser Rat Sainte-Beuves wurde von den Übersetzern in der Folgezeit nicht beachtet. Sie erlaubten sich die größten Freiheiten; ohne Dichter zu sein, dichteten sie nach, sodaß vom Original wenig übrig blieb. Bei Leconte de Lisle zeigt sich zuerst die Reaktion dagegen in seinen Übersetzungen, die den Schüler Louys begeisterten. Nach seinem Vorbild unterläßt es Louys, die vollklingenden griechischen Eigennamen zu verballhornen. Er schreibt: Dzeus, Myiskos, Kharite, Praxitélès an Stelle von Zeus, Myisque, Charite und Praxitèle.

Louys ist aber noch weitergegangen. Seine Art zu übersetzen hat er in dem Vorwort zu den „Lectures antiques" klar formuliert. „...on lit le plus souvent les auteurs grecs dans les traductions françaises. Or il suffit d'examiner les plus célèbres d'entre elles pour admirer avec quelle attention zélée certains universitaires s'appliquent à corriger l'original. Avec eux, plus d'épithètes hardies, plus de métaphores à double image; ils répandent sur l'auteur qu'ils daignent embellir une élégance qui leur est personnelle et surtout un „goût" qui supprime ou ajoute, au hasard des phrases, ce qu'il convient de biffer ou d'introduire çà et là. C'est une collaboration dont le Grec a tout l'honneur et le savant toute la peine. Tel est leur désintéressement.

Je l'admire. Je ne l'imiterai point. On trouvera ici de simples „versions grecques", aussi littérales, aussi serviles que possible, c'est-à-dire très respectueuses. Un de mes professeurs, M. Krebs, n'aimait pas qu'on inventât „de petits romans à côté du texte". Je pense que les auteurs anciens, si on les consultait, seraient de son avis."[26])

24) Sainte-Beuve-, Portraits Contemporains V, Paris 1889, S. 407 ff.
25) Sainte-Beuve-, Portraits Contemporains V, Paris 1889, S. 410.
26) Louys, Oeuvres compl. VIII, S. 128.

Daß Louys mit dieser Ansicht nicht alleine steht, beweist eine gleichzeitige Briefstelle bei Albert Samain: „J'ai la positive horreur des traductions versifiées. Je ne connais pas de pire besogne que celle de disloquer péniblement une pensée toute faite et complète, pour la coucher sur ce lit de Procuste de la Métrique. Tout ce qui est la raison d'être de la Poésie, c'est-à-dire l'invention, la fièvre de l'intuition, la divine débauche d'imagination, disparaît, s'abolit, s'anéantit. Reste un travail de jeu de patience qui, si on veut le faire consciencieusement, a de quoi vous rendre fou. J'ai dit: consciencieusement, tout le problème est là. Il faut opter: ou soi, ou l'autre!"[27])

Louys' Ehrfurcht vor dem Original geht soweit, daß er die griechische Wortstellung in der Übersetzung weitgehendst beibehält, daß er geradezu eine Interlinearversion gibt. Daraus folgt eine manchmal fast unerträgliche Vergewaltigung der französischen Syntax, deren starre Wortstellung selten mit dem griechischen übereinstimmt:

> Nuit sacrée, lampe, vous seules pour témoins
> de nos serments, nous vous prîmes tous les deux.
>
> Lui, de m'aimer, moi, de ne le jamais quitter
> nous avons juré. Vous avez reçu notre mutuelle promesse.
>
> Maintenant il dit que les serments ont été écrits sur
> l'eau, Lampe! et toi, tu le vois dans les bras des autres.[28])

Man sieht daraus, daß Louys bei der Übersetzung keinerlei künstlerische Absichten hegte, sondern daß es ihm nur auf eine möglichst wortgetreue Wiedergabe ankam.

Und doch, wenn man die Epigramme, die Sainte-Beuve in den „Portraits Contemporains" übersetzt hat, mit denen von Louys vergleicht, kann man feststellen, daß Louys eine bedeutend reichere Auswahl von poetischen Worten zur Verfügung steht. Parnaß und Symbolismus hatten den dichterischen Wortschatz nicht unwesentlich bereichert, und Louys war bei beiden in die Schule gegangen.

1894 erschien seine Übersetzung der Hetärengespräche des Lukian. Louys hat sie wortgetreu, ohne Abstriche vorzunehmen übertragen, was er besonders bei dem zweiten Gespräch betont. Die Übersetzung machte ihm viel weniger Schwierigkeiten, wie er selbst in der Einleitung ausführt: „Chaque fois que j'ai traduit du grec des conversations familières j'ai été surpris ou amusé par les étonnantes coincidences de l'esprit grec et de l'esprit français. Si j'avais été plus sûr de moi, j'aurais fait un article là-dessus. L'argot même d'Aristophane et de

27) Albert Samain, — Lettre à Paul Morisse, 30. 1. 1894; zitiert nach: Louys, — Poésies de Méléagre, suivies de lectures antiques, Paris: Ed Montaigne 1928, S. 14.

28) Louys, Oeuvres compl. I, S. 102.

Lucien revit dans l'argot français. Par exemple, cette tournure: „En voilà une, de chance!", se retrouve en grec avec ses deux génitifs inutiles. Une courtisane de Lucien dit que son amant est „à sec"; cela signifie qu'il est ruiné, etc. Autant on désespère de traduire une ode de Keats ou un simple quatrain de Heine, autant c'est plaisir que de traduire Lucien: on a l'illusion de le rendre à sa langue originale."[29])

Die reiche Kenntnis der Anthologie und anderer griechischer Werke hat er in den folgenden Jahren ausgebeutet in den „Chansons de Bilitis", „Aphrodite" und einigen Erzählungen. Erst 1898/99 veröffentlichte er wieder Übersetzungen ausgewählter Stücke der griechischen Literatur im Mercure de France unter dem Titel „Lectures antiques": einige Szenen aus Aristophanes, eine Ode Pindars, Prokops „La Jeunesse et le Mariage de Théodora", die Werke der Dichterin Nossis und erotische Epigramme aus der Anthologie: Alkiphron, Makedonios, Agathias, Rufinus, Paulus Silentiarius. Die Technik der Übersetzung ist die gleiche geblieben; man gewinnt den Eindruck, als habe Louys frühere Übersetzungen aus dem Schubfach genommen und veröffentlicht.

Wenn auch der literarische Wert der Übersetzungen nicht allzu hoch angeschlagen werden kann, so sind sie doch für das Verständnis seiner folgenden Werke unumgänglich. Daneben gibt auch die Auswahl der Autoren für seine Auffassung des Hellenismus wichtige Aufschlüsse.

Chansons de Bilitis.

1895 erschien in der Librairie de l'Art indépendant: P. L., Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois. Nach den wirklichen Übersetzungen der Gedichte des Meleagros und der Hetärengespräche des Lucian erregte der unbekannte Name der Dichterin Bilitis, der Pierre Louys seine eigenen Gedichte unterschob, kein Mißtrauen. Ein Professor, ehemaliger Schüler der Ecole d'Athènes, dem Louys ein Exemplar zugesandt hatte, soll ihm gedankt haben mit den Worten: er kenne die Lieder der Bilitis seit langem.[30])

Der Inhalt des Buches ist eine Autobiographie der Dichterin in der Form einzelner Gedichte. Als Einleitung hat Pierre Louys eine „Vie de Bilitis" vorausgeschickt, die eigentlich überflüssig ist, da sie dasselbe enthält, was auch die Gedichte bringen. Diese sind nach dem Ort der Handlung eingeteilt in drei große Gruppen:

1) Bucoliques en Pamphylie
2) Elégies à Mytilène
3) Epigrammes dans l'Ile de Chypre.

29) Oeuvres compl. I, S. 187.
30) Oeuvres compl. VIII, p. 127.

Es folgen dann noch drei Grabgedichte, Le Tombeau de Bilitis, die die Dichterin für ihre Stele verfaßt haben sollte.

Die Bezeichnungen: bucoliques, élégies und épigrammes beziehen sich nicht auf die Form der Gedichte. Bucoliques en Pamphylie enthalten Idyllen aus der Kindheit und der Zeit der ersten Liebe. Man lernt die Gefährtinnen der Heldin kennen, ihre Eltern und Bekannten. Wundervolle Naturbilder wechseln ab mit erotischen Szenen. Ihre große Jugendliebe war der Schäfer Lykas (daher Bucoliques). Als die Liebe zwischen beiden erkaltet war, verließ sie ihre Heimat für immer.

Sie reiste nach Lesbos, und ihre dortigen Erlebnisse schildern die „Elégies à Mytilène", Sie lernte dort Sappho kennen, in deren Freundinnenkreis sie eingeführt wurde. Sie gewann eine Freundin in Mnasidika. Aber auch ihre Bindung ist nicht von Dauer, nach zehnjährigem Zusammensein trennte Mnasidika sich von Bilitis, deren Schmerz untröstlich war (daher Elégies).

Als alle Bemühungen, Mnasidika zurückzugewinnen, gescheitert waren, begab Bilitis sich nach Cypern, wo sie das Leben einer Hierodule führte. Epigrammes heißt dieser Teil der Gedichte; eigentlich hätte Louys die ganzen „Chansons de Bilitis" so nennen müssen, denn ihr Inhalt und Ton entspricht ganz der griechichen Anthologie. Als die Dichterin noch nicht 40 Jahre alt war, erfaßte sie schon das Alter. Mit der Aufgabe des Berufs endete auch ihr Dichten.

In den drei Grabgedichten verherrlicht sie ihr Leben und bittet, nicht um sie zu trauern, da ihr Leben schön gewesen sei und sie jetzt auf den Asphodeloswiesen ihre Freude aus der Erinnerung gewinne.

Welcher Gattung gehören die Chansons de Bilitis an? Rauhut zählt in seiner Abhandlung „Das französische Prosagedicht"[31]) Pierre Louys unter die Symbolisten, die als Epigonen Baudelaires Prosagedichte verfaßt haben. Allerdings schränkt er seine Behauptung bei Louys etwas ein, indem er auf die „klassizistischen Stilelemente" hinweist, durch die die Chansons de Bilitis aus dem Zusammenhang mit den andern Prosagedichten des Symbolismus herausfallen.

Es geht nicht an, Louys zu den Epigonen Baudelaires zu rechnen. Baudelaire hat kaum einen Einfluß auf Pierre Louys ausgeübt, da dieser sich schon vor seiner Schaffensperiode von Baudelaire abgewandt hatte. Ebenso bedenklich ist es, Louys zum Symbolisten zu stempeln, da seine Gedichte seit 1892 unter dem Einfluß von José Marie de Hérédia rein parnassisch sind. — Der Parnaß hat aber keine Prosagedichte geschaffen, da diese seiner Kunstauffassung nicht entsprachen. Baudelaire definiert das Prosagedicht als description de la vie moderne". Man kann unmöglich behaupten, daß Louys das pulsierende moderne Leben in den Chansons aufgefangen hätte.

31) Rauhut. — Das Französische Prosagedicht. Hamburg, 1929. S. 79/80.

Die „klassizistischen Stilelemente" weisen auf die hellenistische Epoche hin. Pierre Louys hatte seinen Übersetzungen hellenistischer Autoren selbstverfaßte Gedichte einer fingierten griechischen Dichterin folgen lassen. Die Gedichte des Meleagros hatte er, um den Sinn voll erschöpfen zu können, in Prosa übersetzt, dabei aber die strophische Einteilung belassen. In derselben Art gestaltete er die Chansons de Bilitis. Deswegen sind diese aber noch keine Prosagedichte, sondern sie stellen lediglich ein „pastiche" dar.

Um der Mystifikation willen hat Louys das Leben der Dichterin vorausgeschickt, weil er den anderen Übersetzungen auch eine Vita des Autors hatte vorangehen lassen. Am Ende des „Lebens der Bilitis" verrät er uns auch, wie er angeblich an die Gedichte gekommen sei: ein deutscher Philologe G. Heim habe diese im Grab der Dichterin in Amathus gefunden und 1894 in Leipzig veröffentlicht. Im Inhaltsverzeichnis führt er einige Gedichte als nicht übersetzt auf. In den Liedern selbst sucht er den Eindruck der Übersetzung durch die Übernahme griechischer Worte zu erwecken; Eigennamen wie Maskhalé, Heliokomis, Kypris Philommeidès u. a.; Bezeichnungen für Gegenstände wie metôpion, oinanthê, kratêr, kylix u. a. Ein weiteres Mittel der Mystifikation ist die ungebundene Rede; doch weist diese nicht jene gewagten Inversionen auf, die das Französisch der Übersetzungen entstellen.

Auch sollte die Einteilung eines jeden Liedes in vier strophenartige Gebilde an die Übersetzung erinnern. Sodann hat Louys den einzelnen Teilen der Chansons de Bilitis griechische Gattungsnamen zur Überschrift gegeben, die, wie schon in der Inhaltsangabe angedeutet, sich nur auf den Inhalt beziehen. Bucoliques en Pamphylie müßte übersetzt werden: Idyllen in Pamphylien. Wenn Bilitis im 6. Jahrhundert vor Christi Geburt gelebt haben soll, so konnte sie unmöglich Idyllen geschrieben haben, da die Idylle erst durch Theokrit zur selbständigen Gattung erhoben worden ist. Der Inhalt paßt durchweg zur Idylle: die reizenden Bilder aus dem Kinderleben und die Liebesszenen zwischen Bilitis und dem Hirten Lykas; dagegen gehen einige Gedichte durch allzu große Leidenschaftlichkeit über den Rahmen dieser Gattung hinaus, die immer einen Zug zur Versöhnlichkeit, zur Tändelei, zur Leidenschaftslosigkeit hat.

Die Elégies à Mytilène schildern Liebesglück und -leid, erfüllen daher die inhaltlichen Forderungen der Elegie. Das Versmaß der Elegie ist das Distichon, was Louys ganz außer Acht gelassen hat. Epigramme hätte er alle Gedichte wohl am besten überschrieben; denn diese Gattung, die die größten Verschiedenheiten des Inhalts zuläßt, hätte alle Gedichte umfassen können. Dieser Titel wäre, wie schon kurz angedeutet umso gerechtfertigter gewesen, als die Anregung zu den Chansons de Bilitis von der griechischen Anthologie ausging, die

die größte Blütenlese von Epigrammen darstellt. Vom inhaltlichen Standpunkt aus wäre zu bemängeln, daß Louys sich nicht immer der größtmöglichen Konzentration des Stoffes befleißigt, die wohl die wichtigste Forderung des Epigramms ist.

Die letzten Gedichte hat Louys „Tombeau de Bilitis" überschrieben, wie er es schon mit den Epitaphien des Meleagros gemacht hatte. Der Ausdruck Tombeau für Epitaph ist nicht antik. Er findet sich zuerst in der lateinischen Form Tumulus bei dem neulateinischen Dichter Pontano. Von diesem scheint ihn Ronsard übernommen zu haben. Der junge Louys hatte sich für Ronsard begeistert und ihn verschiedentlich nachgeahmt. Zugleich muß man in Betracht ziehen, daß etwas früher als die Tombeaux von Louys das „Tombeau de Charles Baudelaire" von Mallarmé erschien.

Ursprünglich werden solche Gedichte als eine Art Inschrift gedacht gewesen sein. Später entwickelte sich daraus: Grabdenkmal in Versen für ....

War es also von der formalen Seite aus nicht allzu schwer, das Pastiche zu durchschauen, so war es noch leichter, wenn man die Motive und ihre Quellen betrachtet.

Die Anregung zu den Chansons de Bilitis ging von der eingehenden Beschäftigung mit den Dichtern der hellenistischen Epoche aus. Als Hauptquelle wird man zuerst die griechische Anthologie betrachten. Doch findet man verhältnismäßig wenig Entlehnungen und Analogien. An die Übersetzungen der Gedichte des Meleagros erinnern nur schwache Anklänge; nur die vier Epitaphien sind in den Chansons de Bilitis unmittelbar nachgeahmt: „Il (Meleagros) a grandi à Tyr, fille des dieux, et sur la terre sainte de Gadara;...."[32])

In den Chansons de Bilitis heißt es:

„J'ai grandi sur la terre des nymphes; j'ai vécu dans l'île des amies ..."[33])

Noch deutlicher zeigt sich die Entlehnung, wenn Meleagros seine syrische Abstammung, sein Barbarentum entschuldigt:

„Si je suis Syrien, quoi d'étonnant? Etranger, une seule patrie, le monde, est notre demeure!"[34])

Louys läßt Bilitis fast mit denselben Worten ihr Dirnentum entschuldigen:

„Si j'ai été courtisane, quoi de blâmable? N'était-ce pas mon devoir de femme? Etranger, la Mère-de-toutes-choses nous guide.."[35])

Die Gedichte des Grabmals der Bilitis bilden das bestgelungene

32) Oeuvres compl. I. S. 131.
33) Oeuvres compl. II. S. 171.
34) Oeuvres compl. I. S. 132.
35) Oeuvres compl. II. S. 170.

Pastiche hellenistischer Lyrik. Aber auch sie sind ein Anachronismus, wenn Bilitis eine Zeitgenossin Sapphos gewesen sein soll. Es ist mir unmöglich, eine vollständige Quellenangabe der hellenistischen Dichter, die Louys benutzt hat, zu geben. Wilamowitz, der es wohl am ersten gekonnt hätte, hat leider in seiner Besprechung der Chansons de Bilitis[36]) auch darauf verzichtet und sich auf einige Angaben beschränkt.

Es überrascht auf den ersten Blick, daß ein Gelehrter wie Wilamowitz die Gedichte eines französischen Dichters fin-de-siècle, der damals in Deutschland so gut wie unbekannt war, rezensiert. Doch bewog ihn dazu sein Interesse an Sappho.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Teile; im ersten kritisiert Wilamowitz die Chansons de Bilitis als Pastiche, was ihm, dem großen Kenner der griechischen Literatur ein Leichtes war. Er erkennt neben der Schönheit der Landschaftsschilderungen, die Louys, wie Wilamowitz mit Recht annimmt, aus eigener Anschauung des Ostens gibt, an, daß das Unterfangen von Louys, griechische Gedichte, die uns wohl für immer verloren sind, aus dem Geiste nachzuschaffen, berechtigt ist. Aber dieser erste Teil ist nicht die Hauptsache; er ist nur Anlaß zu dem eigentlichen Zweck der Abhandlung, nämlich Sappho von sittlichen Vorwürfen zu reinigen.

Besonders auffällig ist eine Entlehnung aus den Gedichten des Paulus Silentiarius. Die Übersetzung der Gedichte erschien zwar erst 1898, aber die folgende Stelle beweist, daß Louys den Autor schon vor den Chansons de Bilitis gelesen hatte: Paulus Silentiarius: „. . . ta fin d'automne est meilleure que le printemps d'une autre . . ."[37])

Pierre Louys legt der alternden Bilitis dieselben Worte in den Mund: „. . . . mon automne est plus chaud que le printemps d'une autre."[38]) In der gleichen Weise werden auch Prokops „Leben der Theodora" und Alkiphrons „Wettstreit zwischen Thryallis und Myrrhine", deren Übersetzungen Louys auch erst 1898 veröffentlichte, ihren Anteil an dem Werden der Chansons de Bilitis gehabt haben. Besonders das Leben der Teodora war eine ergiebige Quelle.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die antiken Quellen, die Pierre Louys benutzt hat, ausnahmslos der hellenistischen Epoche der griechischen Literatur entstammen. Wenn aber der Ertrag dieser Quellen einer Dichterin in den Mund gelegt wird, die im 6. Jahrh. v. Chr. gelebt haben soll, so muß das Ganze ein einziger Anachronismus sein.

Aus Sapphos Dichtungen hat Pierre Louys nur die Namen Mnasidika und Gyrinno übernommen. Wie Sappho läßt Louys Gyrinno an Liebreiz der Mnasidika unterlegen sein.

---

36) Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1896, S. 623—638.
37) Oeuvres compl. VIII, S. 208.
38) Oeuvres compl. II. S. 163.

Weiterhin ist auffällig, wie gering an Zahl die Entlehnungen aus der Antike sind; sie haben nur die Aufgabe, die Mystifikation durchzuführen. Das Wesentlichste an den Chansons de Bilitis ist eigen Schöpfung von Pierre Louys. Als später ein Kritiker behauptete, Louys habe die Chansons de Bilitis und seinen Roman Aphrodite aus Montesquieus „Temple de Gnide" geschöpft, äußerte sich Louys selbst über seine Quellen: „Bilitis ne doit rien au XVIIIe siècle; mais sur 153 chansons, 7 ne sont pas de Pierre Louys. Celle-ci est de l'anthologie Palatine. Celle-ci est une chanson populaire grecque moderne. Celle-ci est une poésie chinoise de Thou-Fou. Celle-ci est un fragment épique scandinave... Pour les trois autres... maintenant que je vous ai mis sur la piste, cherchez-les. Cela devient facile."[39]) Man darf diese Angaben wohl auch nicht allzu ernst nehmen. Immerhin verraten sie, daß die inhaltlichen Quellen zum weitaus größten Teil nicht in der Antike zu suchen sind.

Wie verhält es sich aber mit dem 18. Jahrhundert, aus dem Louys nichts entnommen haben will? Pierre Louys besaß als Bibliophile eine große Bibliothek, in der sich die seltensten Drucke des 17. und 18. Jahrhunderts befanden. Aus dieser Literatur und der dazu gehörigen Graphik dürfte er manche Anregungen empfangen haben. Viele Gedichte erinnern an galante Stiche des 18. Jahrhunderts, ja muten wie deren Transcription in Worte an: „La Danse des Filles"[40]) und „La petite Marchande des Roses[41]) haben dasselbe Thema wie die galanten Kupfer, auf denen junge Mädchen in zweideutigem Sinne ihre Blumen feilbieten. „Les Comparaisons"[42]) ist gleichfalls ein unendlich oft variiertes Motiv im 18. Jahrhundert; allerdings findet es sich auch schon bei Alkiphron, dessen „Wettstreit zwischen Thryallis und Myrrhine"[43]) Louys übersetzt hat. Das Gedicht „Indication"[44]) ist eine Nachbildung der Dirnenkataloge in Versen und ungebundener Rede des 18. Jahrhunderts.

Im 18. Jahrhundert pflegte man die erotischen Romane anonym oder als eine Übersetzung aus dem Griechischen oder Lateinischen herauszugeben, um so der Zensur zu entgehen; so hat es Montesquieu mit seinem „Temple de Guide" getan. 1760 veröffentlichte Macpherson unter dem Namen Ossian seine eigenen Gedichte, die einen gewaltigen Eindruck machten. Er traf dabei so gut den Ton eines schottischen Barden des 3. Jahrhunderts, daß man den Ossian als das best-

39) Oeuvres compl. II. S. 206.
40) Oeuvres compl. II, S. 146.
41) Oeuvres compl. II, S. 152.
42) Oeuvres compl. II, S. 30.
43) Oeuvres compl. VIII, S. 201—202.
44) Oeuvres compl. II, S. 156.

gelungene Pastiche und zugleich das erfolgreichste bezeichnen kann. Von noch größerem Einfluß ist im 19. Jahrhundert Prosper Mérimée gewesen, hat er sich doch durch einen ähnlichen literarischen Streich wie Pierre Louys einen Namen verschafft. Er hatte das „Théâtre de Clara Gazul" veröffentlicht, angeblich Theaterstücke aus dem Nachlaß einer jung verstorbenen spanischen Dichterin. Die Mystifikation von Louys war also in Frankreich nicht originell. Auch daß alte Texte von deutschen Gelehrten gefunden wurden, war nichts Neues in der französischen Literatur. Théophile Gautier hatte dieses Verfahren in seinem berühmten Werk „Le Roman de la Momie" angewandt.

Ganz eigene Schöpfung sind die Landschaftsbilder von „Bucoliques en Pamphylie". Louys hatte sie aus eigener Anschauung nordafrikanischer und ägyptischer Landschaften gezeichnet. So erklärt sich auch der Fehler, daß Louys im hellenistischen Asien Kamele auftreten läßt, was Wilamowitz getadelt hat. Das Erleben der Landschaften in diesen Gedichten zeigt den Einfluß der Romantik und besonders des Symbolismus; der Tod der Liebe zwischen Bilitis und Lykas wird symbolisiert durch eine Winterlandschaft. Der Schnee hat die Satyrn erfrieren lassen und das Eis die Quellnymphen. Daß mit diesen Naturgöttern zugleich die Liebe erstorben ist, wird nicht gesagt, sondern der Leser muß es aus der Todesstimmung der Landschaft entnehmen.

Thierry Sandre erzählt in „Quelques Anecdotes et Souvenirs[45]), daß die Tochter eines Dichters, die ihre Ferien in der Bretagne verbracht hatte, Louys berichtete, die jungen Mädchen der Bretagne gäben durch bestimmte Drehungen des Ringes zu erkennen, ob sie noch frei wären oder nicht. Dieser bretonische Brauch wurde von Pierre Louys zu dem Gedicht „La Bague symbolique"[46]) gestaltet. Viele Chansons werden wohl einem ähnlichen Zufall ihre Entstehung verdanken.

Aber auch die Gestalt der Bilitis selbst trägt viele Züge eines modernen Vorbildes. André Gide, dem die erste Ausgabe der „Chansons de Bilitis" gewidmet war, sagt in seinen Erinnerungen, eine Araberin Mériem ben Atala, die Louys durch ihn in der Oase Biskra kennen gelernt hatte, habe viel zu den Liedern beigetragen. Mériem ben Atala ging demselben Gewerbe nach wie Bilitis auf Cypern. „Si Mériem n'est pas exactement Bilitis, puisque nombre de ces poèmes étaient écrits (s'il m'en souvient bien) avant le départ de Louys pour l'Algérie, néanmoins elle circule à travers le livre, et soudain je la reconnais."[47])

Wie kam es nun, daß aus den Chansons de Bilitis, die anfänglich nur als eine Art Scherz gedacht waren, ein Kunstwerk und obendrein

---

45) Pierre Louys par la Revue „Le Capitole". 1925.
46) Oeuvres compl. II, S. 33.
47) Gide, — Si le grain ne meurt, S. 319.

eins der besten von Pierre Louys geworden ist? Einmal trägt dazu bei, daß die Mystifikation nicht zu pedantisch durchgeführt worden ist, daß moderne Elemente wie das neuzeitliche Naturempfinden uns die Lieder der Bilitis näher bringen. Schließlich sind es auch Hellenismus und Paganismus, die seit der Renaissance immer wieder in gewissen Epochen durchbrechen und Stimmungswerte in uns auszulösen vermögen. Aber letztlich ist es doch die Sprache, die die Chansons de Bilitis zum Kunstwerk erhebt. Louys hat es glücklicherweise unterlassen, durch unmögliche Inversionen wie in den Übersetzungen der Sprache Gewalt anzutun. Eine undefinierbare Musikalität belebt diese bewußt einfachen Sätze, denen weder durch Versmaß noch Reim Zwang angelegt wird. Eine vollendete Harmonie sorgfältig gewählter Worte ruft denselben poetischen Reiz hervor wie ein metrisches Gedicht. Um eine Probe seiner Sprachkunst zu geben, soll hier ein besonders gelungenes Gedicht analysiert werden:

LA PLUIE.

La pluie fine a mouillé toutes choses, très doucement, et en silence. Il pleut encore un peu. Je vais sortir sous les arbres. Pieds nus, pour ne pas tacher mes chaussures.

La pluie au printemps est délicieuse. Les branches chargées de fleurs mouillées ont un parfum qui m'étourdit. On voit briller au soleil la peau délicate des écorces.

Hélas! que de fleurs sur la terre! Ayez pitié des fleurs tombées. Il ne faut pas les balayer et les mêler dans la boue; mais les conserver aux abeilles.

Les scarabées et les limaces traversent le chemin entre les flaques d'eau; je ne veux pas marcher sur eux, ni effrayer ce lézard doré qui s'étire et cligne des paupières.[48])

Das Gedicht, das keine antiken Bestandteile enthält, zerfällt in zwei Teile; die beiden ersten Strophen schildern die Stimmung nach einem sanften Frühlingsregen, die dritte und vierte enthalten das Motiv des Mitleids mit Blumen und Tieren. Der Einschnitt zwischen beiden Zeilen ist durch die Interjektion „hélas!" angedeutet. Die Syntax ist einfach, schlichte Hauptsätze werden ohne Konjunktionen aneinander gereiht; nur der letzte Satz ist eine längere Periode. Während die kurzen Sätze den Ton ziemlich in der gleichen Höhe halten, läßt die längere Periode des letzten Satzes den Ton sanft ausklingen.

Die Wortwahl ist sorgfältig getroffen; banale Worte werden vermieden. Jeder Satz hat als Rückgrat ein klangvolles Verbum, das übrige ist ausgefüllt mit wohlklingenden Substantiven. Verhältnismäßig

48) Oeuvres compl. II, S. 27.

selten sind die Substantiva von Adjektiven begleitet, einmal wenn das Adjektiv den Bedeutungsinhalt des Substantivs modifiziert: „pieds nus“; zum andern ist das Adjektiv der Satzmelodie wegen mitgegeben, da das Substantiv allein zu kurz ist: „peau délicate“.

Besonders hat Louys sein Augenmerk auf die Harmonie der Laute gerichtet. Die beiden ersten Strophen haben p als allitterierenden Konsonanten. Die Feinheit des Regens wird vornehmlich durch den Vokal i zum Ausdruck gebracht. Mit feinem Takt läßt Louys allerdings Allitteration und Vokalgleichheit nicht zu sehr in Erscheinung treten: die i-Laute werden abgelöst von dunklen Konsonanten und schweren Diphthongen. Daß Louys alle diese Kunstmittel bewußt verwendet hat, geht aus seiner „Poétique“ hervor, die an anderer Stelle besprochen werden wird. Die „Chansons de Bilitis“ werden ein Hauptwerk von Pierre Louys bleiben. Gewiß wird man vieles verurteilen müssen. Aber Bilder von echter Schönheit sind Louys gelungen:

„Et le vent de la mer relevant vers le ciel les cheveux roux de Héliokomis, les tordait comme une flamme furieuse sur une torche de blanche cire.“[49])

Wer eine solche Strophe schaffen konnte, gehört zu den Meistern der französischen Kunstprosa, in die Reihe von Chateaubriand, Maurice de Guérin und Gustave Flaubert.

Nach dem Tode von Pierre Louys wurden Prosagedichte gefunden: „Quatorze Images“.[50]) Sie sind äußerlich in der Form der „Chansons de Bilitis“ verfaßt, aber ihr Inhalt entspricht den Anforderungen des Prosagedichts: Bilder aus dem städtischen Leben der Gegenwart, Le Bal qui meurt à l'aube, Le Balcon, La Nuit sans elle usw. Sie wirken farblos neben den „Chansons de Bilitis“; diesen Bildern fehlt etwas, was sie aus einer grauen Masse hervorhebt: die Sinnenfreudigkeit des Hellenismus. Zudem stammen diese „Images“ aus der letzten Epoche des Dichters, wie bei Gelegenheit des Romans „Psyché“ dargetan werden wird.

Aphrodite.

Die Mystifikation der Chansons de Bilitis hatte Louys kaum bekannter gemacht. Erst der Erfolg seines Romans „Aphrodite“ machte ihn über Nacht berühmt. Das erste Kapitel des Romans war schon 1893 erschienen unter dem Titel „Chrysis ou la Cérémonie matinale.“[51])

---

49) Oeuvres compl. II, S. 117.

50) Oeuvres compl. II, S. 185—198.

51) Chrysis on la Cérémonie matinale, — Paris: Librairie de l'Art Indépendant 1893.

1895 war der Roman endlich fertig; vergebens versuchte Louys, sein Werk unterzubringen: La Wallonie, L'Echo de Paris und alle andern wiesen ihn zurück. Schließlich gelang es ihm, den Herausgeber des Mercure de France zu bewegen, den Roman unter dem Titel „L'Esclavage" ins Feuilleton der Zeitschrift aufzunehmen. Der Roman blieb unbeachtet; denn der Mercure de France, der 1890 wie viele andere ephemere Zeitschriften des Symbolismus gegründet worden war, konnte sich damals an Bedeutung noch nicht mit der Wallonie messen.

Louys veröffentlichte 1896 auf eigene Kosten seinen Roman in Buchform unter der endgültigen Überschrift „Aphrodite" im Verlag des Mercure de France. Sein Bruder George Louis, der die Diplomatenlaufbahn eingeschlagen hatte, war über das Buch sehr aufgebracht und schrieb an François Coppée, der damals Leiter des literarischen Teils der Zeitung „Le Journal" war, er möchte doch die unangenehme Angelegenheit in Ordnung bringen. Coppée, der bislang nie etwas von Louys gehört hatte, las daraufhin den Roman und veröffentlichte als Leitartikel in „Le Journal" eine begeisterte Besprechung, die nur Reserven bezüglich des Inhalts machte. „... je salue en lui un artiste accompli, un écrivain de race, à qui nous devons déjà un livre charmant et sur qui les lettres françaises ont le droit de fonder de magnifiques espérances."[52])

Diese Besprechung verhalf dem Werk zu großem Erfolg. Anfang April 1896 war „Aphrodite" erschienen; am 16. Juni desselben Jahres kam schon die 26. Auflage heraus.[53]) Die guten Einnahmen, die dieser Roman dem Verlag des „Mercure de France" einbrachte, trugen viel dazu bei, denselben auf eine solide finanzielle Grundlage zu stellen. Aber auch die Finanzlage des Autors war gesichert, und sein Name in aller Mund. „Aphrodite" ist seitdem immer wieder neu in billigen Volks- und kostbaren Luxusausgaben gedruckt und in viele Fremdsprachen übersetzt worden.

Die Handlung des Romans spielt in Alexandrien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor Christi Geburt. Die Kurtisane Chrysis, eine Galiläerin, die nach Ägypten gekommen war, sehnt sich aus dem grauen Einerlei ihres Lebens nach einem besonderen Erlebnis. „... mourrai-je aussi sans avoir vu un homme qui mette dans ma vie des événements tragiques?"[54]) Sie begegnet dem Bildhauer Demetrios, dem Geliebten der Königin Bérénice, dessen Schönheit ihm alle Frauen, von der Königin bis zur niedersten Sklavin, zu Willen macht. Daher haben alle Frauen für ihn jeglichen Reiz verloren, und er liebt nur noch

---

52) Le Journal. 16. April 1896. Neugedruckt in „Pierre Louys par la Revue Le Capitole" 1925.

53) Mercure de Flandre, Mars 1928, S. 53.

54) Oeuvres compl. IV. S. 24.

sein eigenes Werk, die Aphrodite-Statue, die er nach dem Modell der Königin geschaffen hatte; alles andere ist ihm schal geworden. Chrysis weiß ihn dadurch zu fesseln, daß sie ihn verachtet. Sie verspricht ihm aber, ihre Liebe zu gewähren, wenn er für sie drei Verbrechen begangen hätte: er solle einer andern Hetäre ihren kostbaren Spiegel, der Frau des Oberpriesters den Kamm und seiner eigenen Schöpfung, dem geliebten Aphrodite-Kultbild, die siebenreihige Perlenkette stehlen. Ein fast willenloser Sklave der Leidenschaft — daher der ursprüngliche Titel „L'Esclavage" — begeht er die Verbrechen.

Bevor er aber Chrysis wiedersieht, gewährt sie ihm in einem Traumerlebnis alles aufs vollkommenste, sodaß, als er sie schließlich wiedersieht, er auf sie verzichtet, da sie jetzt für ihn jedes Reizes entbehrt. In dem Augenblick jedoch, da Demetrios sie verschmäht, wird sie seine Sklavin. Auf ihr leidenschaftliches Flehen hin verspricht er, sie unter der Bedingung zu lieben, daß sie mit den geraubten Schmuckstücken durch Alexandrien geht. Nach anfänglichem Schwanken legt Chrysis den Schmuck an und steigt den berühmten Leuchtturm empor, wo sie das Volk als Aphrodite feiert. Diesen Triumph ihres Lebens muß sie mit dem Tode bezahlen. Nach ihrem Leichnam schafft Demetrios, der die Ketten der Leidenschaft zerrissen hat, ein unsterbliches Kunstwerk und verewigt Chrysis dadurch.

Eine Randbemerkung des „Journal Intime" aus dem Jahre 1918 sagt: „...le sujet d'Aphrodite: préférer l'idée à la réalité".[55]) Der Künstler Demetrios liebt das Kultbild der Aphrodite mehr als den blutvollen Körper der Königin, und die Chrysis, die ihn im Traum alle Wonnen hat durchkosten lassen, stößt er von sich, als sie wirklich zu ihm kommt. Das Ende des Romans deutet an, daß er mit dem Meißel sich die wirkliche, die unsterbliche Chrysis schafft. Dieser ideale Vorwurf des Romans, der gemeinen Wirklichkeit gegenüber der Welt des Traums und der Kunst den Vorzug zu geben, wird überwuchert freilich von Schilderungen des Dirnenlebens im alten Alexandrien. Auch das Vorwort entspricht in keiner Weise dem ästhetischen Idealismus des Themas. Es poltert gegen die Moral des Christentums, die nur Häßlichkeit zu zeugen vermöge; dagegen habe die Sittenfreiheit Griechenlands ewige Schönheit geschaffen. Unter Sittenfreiheit versteht freilich Louys ungehemmtes erotisches Ausleben. Die zum Teil naiven, jedenfalls gänzlich unhistorischen Behauptungen des Vorworts werden in anderem Zusammenhange widerlegt werden.

„Aphrodite" wird oft als historischer Roman wie Flauberts „Salammbô" bezeichnet, kann aber mit der gleichen Berechtigung den Sittenromanen eingereiht werden. Bezeichnenderweise steht auf dem Titelblatt „Moeurs antiques". Zum historischen Roman wäre zu be-

55) Oeuvres compl. IX. S. 128, Fußnote 2.

merken, daß Louys einen allgemein menschlichen Konflikt in den prächtigen Rahmen der Weltstadt Alexandrien zur Zeit ihrer größten Blüte stellt. Er hat später den gleichen Konflikt zwischen Mann und Weib mit geringen Variationen in spanischer Umgebung, in einem Phantasielande und schließlich in Paris dargestellt. Dadurch, daß keine enge Bindung mit dem Rahmen vorhanden ist, wirkt die historische Aufmachung wie kalter Prunk. Louys' intensive Beschäftigung mit der hellenistischen Spätkultur erlaubte es ihm allerdings, sehr genaue wissenschaftliche Einzelheiten in den Roman einzuflechten. Nur störend wirkt es, wenn er nach parnassischer Manier allzuviele griechische Namen im Text aufführt (Gastmahl der Bacchis).

Der Sittenroman, der im übrigen wenig mit dem üblichen Sittenroman der französischen Literatur verwandt ist, findet seinen stärksten Ausdruck in Kapiteln, die nur in losestem Zusammenhang mit dem Roman stehen: „Les Jardins de la Déesse" und „Bacchanale chez Bacchis". Eine Beschreibung der Prostitution im Tempel der Aphrodite gehört in eine Geschichte der Prostitution im Altertum, aber nicht in einen Roman hinein. Die Schilderungen, die Louys im Bacchanal der Bacchis bringt, konnte er, ohne dem Ganzen Abbruch zu tun, dem Leser ersparen. Die Veröffentlichung im Mercure de France wies noch erotische Szenen auf, die Louys in den späteren Ausgaben wegließ; dasselbe hätte er mit vielen anderen Episoden tun können.

Der Roman ist sehr streng aufgebaut, fast nach den Regeln der klassischen Tragödie; den fünf Akten im Drama entsprechen fünf Bücher im Roman, die ihrerseits in 5—7 Kapitel untergeteilt sind. Die Peripetie des Geschehens liegt am Ende des 4. Buches. Pierre Louys pflegte, bevor er ans Werk ging, eine sehr ausführliche Disposition zu entwerfen. Der ursprüngliche Plan von 1893 weist drei Bücher mit je 5 Kapiteln auf.[56]) Die Fülle des Stoffs zwang ihn dann später, diese harmonische Einteilung aufzugeben.

Zu rügen sind im Aufbau die oben erwähnten Sittenschilderungen, die in der Abwicklung des Geschehens nur epische Breiten darstellen. Ließ man diese Episoden weg, so war es gewiß nicht schwer, diesen Roman zu dramatisieren: Paris erlebte 1906 in der Opéra Comique die Aufführung von „Aphrodite, drame lyrique, en 3 actes, musique d'Erlanger".[57])

Es ist kaum möglich, alle Quellen dieses Romans aufzuspüren; noch schwieriger ist es bei der Belesenheit des Autors, die Einflüsse, die auf den Roman gewirkt haben, herauszustellen. Im folgenden wird

---

56) Oeuvres compl. IV, S. 314.

57) Aphrodite, drame musical en six tableaus, d'après le roman de P. L., paroles de Louis Gramont, musique de Camille Erlanger, représenté à l'Opéra Comique le 27 mars 1906.

nur das Wesentliche hervorgehoben werden. Eine wichtige Quelle ist wieder die „Griechische Anthologie". Thierry Sandre zeigt die Quelle für den Traum des Demetrios in der Anthologie (V, 2) und für die Forderung der Geschenke bei Athenaios (XIII, 66)[58]). Nicht zu vergessen sind auch die Hetärengespräche des Lukian, die Louys außer den Namen der Kurtisanen (Chrysis, Bacchis, Musarion u. a.) manche Einzelheiten aus deren Leben geboten haben.

Eine andere wichtige Quelle ist die Bibel, die schon seit der Schulzeit zu Louys' Bibliothek gehörte. Chrysis singt im Traum des Demetrios das Hochzeitslied der Jungfrauen ihrer Heimat.[59]) So kommen große Teile aus dem „Canticum Canticorum" in einen Hetärenroman hinein; und noch an einer anderen Stelle werden wörtlich übersetzte Stellen aus der Bibel angeführt: als Chrysis im Kerker sitzt, murmelt sie in ihrer Todesangst Sprüche aus den Propheten vor sich hin, die alle in Beziehung zu ihrem Dirnenleben stehen. Den Schluß bilden Verse aus dem Prediger Salomonis, die zum Genuß des Lebens auffordern, bevor der Staub wieder zur Erde zurückkehrt.[60]) Der Satzparallelismus der Bibel ist auch nicht ohne Einfluß auf den Stil des Romans geblieben.

Von historischen Romanen haben besonders Flauberts „Salammbô" und Anatole Frances „Thais" auf den Roman eingewirkt. Der 17jährige Louys schrieb in sein Tagebuch: „Je ferais des récits, des nouvelles, sur l'histoire ancienne du Midi et de l'Orient, que je rajeunirais le plus possible. Enfin, ce que Thierry a fait dans ses Temps mérovingiens, ce que Flaubert a fait dans Salammbô, mais sans pédanterie, sans prétentions historiques."[61]) Die Szene auf dem Leuchtturm von Alexandrien ist dem feierlichen Aufstieg Salammbôs zur Terrasse des Tempels, einem der bekanntesten Anthologiestücke, nachgebildet.

Das Philosophengespräch beim Gastmahl der Bacchis könnte in einer Welt, in der fast ausschließlich die Triebe herrschen, fremdartig wirken; allein es paßt sich mit seinen sophistischen Spitzfindigkeiten und seinem Nihilismus ganz der Atmosphäre an. Der Urahn aller philosophischen Tischgespräche ist Platons Gastmahl. Louis Ménard ahmt es in „Le Banquet d'Alexandrie", einem Kapitel aus den „Rêveries d'un payen mystique" nach. Er vereinigte Philosophen verschiedenster Richtungen zu einem Bankett und ließ sie dort in abstrakter Dialektik ihre Thesen verteidigen. Diese Szene hat Anatole France in „Thais" sich zum Vorbild genommen, nur hat er die trockenen Gespräche durch witzige Sophistereien gewürzt. Pierre Louys besaß nicht die geistigen

58) Pierre Louys par la Revue „Le Capitole", Paris 1925.
59) Oeuvres compl. IV. S. 230—233.
60) Oeuvres compl. IV, S. 278—281.
61) Oeuvres compl. IX. S. 238.

Waffen seiner Vorbilder. Bei ihm können die Philosophen nur Binsenweisheiten oder Ungeheuerlichkeiten vortragen. Für den Louys eigentümlichen pittoresken Rahmen des Gastmahls, der in akrobatischen Darbietungen und in Ausschweifungen besteht, dürfte wohl des Petronius „Cena Trimalchionis" als Vorbild gedient haben.

Die erotischen Szenen sind im allgemeinen antiken Texten entnommen; doch wie in den „Chansons de Bilitis" wird das galante 18. Jahrhundert auch seine Beiträge geliefert haben. Nicht zuletzt wird er Züge aus dem Pariser Dirnenleben unbedenklich übernommen haben, da er ja nach der oben zitierten Stelle seines Tagebuchs die Geschichte möglichst modernisieren wollte.

Die Psychologie dieses Romans ist primitiv. Demetrius entflammt in Liebe zu Chrysis, als sie ihn verachtet und ihm unmögliche Forderungen stellt. Als er aber die Forderungen erfüllt hat und sie ihn liebt, stößt er sie von sich. Diese einfache Psychologie der Liebe ist noch nicht einmal geistiges Eigentum von Louys, sondern er hat sie dem Libretto von „Carmen", das Meilhac und Halévy aus Prosper Mérimées Novelle „Carmen" entnommen hatten, zu verdanken: „Si tu ne m'aimes pas, je t'aime." Von welcher Bedeutung das Libretto von Carmen für ihn war, ersieht man aus einem posthum veröffentlichten Briefe: „... je vois en elle (Carmen) toute la femme... Il n'est donc pas étonnant que l'intrigue d'Aphrodite se ressente d'une admiration aussi intense et aussi prolongée..."[62])

Bei einer solchen Auffassung gibt es natürlich keine glückliche Liebesvereinigung im Leben. Es bleibt der sinnliche Genuß, das reine Triebleben, und danach kommt der Tod. Louys hätte den Roman auch überschreiben können: Du sang, de la volupté et de la mort. Blut, Wollust und Tod hat er vereinigt im Gastmahl der Bacchis. Inmitten wildester Ausschweifungen wird eine schöne Sklavin gekreuzigt; nach diesem grauenvollen Intermezzo geht die Orgie weiter, als wenn nichts geschehen wäre. Das Ende der Wollust ist der Tod; so stirbt Chrysis am Schluß des Romans in der Blüte ihrer Schönheit. Was hätte ihr das Leben auch noch bieten können? Wenn der Inbegriff ihres Lebens nur der Sinnengenuß war, was konnte ihr das Alter, die Reife bringen? Ein sittlicher Nihilismus lauert hinter den Zeilen dieses Romans. Die Frau des Oberpriesters erfährt das höchste Sinnenglück, aber um den Preis, daß sie die Ehe bricht und von der Hand ihres Angebeteten getötet wird. Für den jungen Lebemann Timon ist die höchste Mission der Frau: „se prostituer, avec ou sans art".[63]) In ähnlicher Weise sind fast alle Gestalten dieses Romans gezeichnet.

Eine Ausnahme bildet Demetrius; er führt zwar dasselbe aus-

---

62) Lachèvre, — Pierre Louys et l'histoire littéraire. 1928. S. 139.

63) Oeuvres compl. IV, S. 182.

schweifende Leben, aber sein Dasein hat einen Sinn: er schafft unvergängliche Kunstwerke. Um reiner Künstler zu bleiben, hatte er sein Leben geteilt: „... il était arrivé à cette époque de la jeunesse où l'homme qui pense croit urgent de faire deux parts de sa vie et de ne plus mêler les choses de l'esprit aux nécessités des sens."[64]) Diesen Gedanken hatte Louys schon mit 19 Jahren in einem Nachruf für seinen Vater ins Tagebuch niedergeschrieben: „Père, j'ai fait deux parts dans ma vie, pour la plus grande pureté de mon être. J'ai délivré l'Ame dès sa jeunesse, et elle plane. Le Corps, ai-je pensé, ne vaut pas la peine qu'on cherche à le sauver; pourquoi donner à l'âme un but inférieur à elle-même? pourquoi la souiller toute la vie dans une lutte honteuse et stérile, où elle s'épuise jusqu'à la destruction finale? Le Corps a ses appétits à lui, qu'il lui faut satisfaire, et l'amour pas plus que la faim ne déshonore. L'essentiel c'est que l'Ame ne se commette pas avec le Corps, c'est qu'au spectacle des Désirs elle évite de ternir les Pensées, à moins qu'elle ne les élève de telle sorte qu'ils deviennent eux-mêmes des Pensées, en se déployant dans l'Intelligence par la transposition au moral de l'exaltation physique."[65])

Daraus geht hervor, daß „Aphrodite" in erster Linie nicht Sittenroman oder historischer Roman ist, sondern Künstlerroman. Wie erwähnt, wird in den prunkvollen Rahmen des hellenistischen Alexandrien ein zeitloses, rein menschliches Problem gestellt, in diesem Falle Louys' eigenste Gedanken über das Künstlertum. Die Frage, welche Rolle die Liebe im Leben und Schaffen des Künstlers spielen soll, hatte er schon in den Gedichten gestreift. Diese Frage wird auch mehr oder weniger betont in seinen weiteren Werken im Vordergrund stehen. Sie wird daher in Verbindung mit dem Problem der Seele, da beide den Schlüssel zu der Lebens- und Künstlerproblematik von Louys bilden, in einem besonderen Abschnitt beleuchtet werden müssen.

Über seine künftige Geliebte führt Louys an derselben, oben erwähnten Stelle seines Tagebuchs aus: „Celle que j'aimerai sera sortie de moi; ma Béatrice n'aura pas d'original; je passerai ma vie en contemplation devant l'idéal par moi créé..."[66]). Wie Pygmalion liebt Demetrios die von seiner Hand geschaffene Aphrodite-Statue.

Demetrios trägt autobiographische Züge; setzt man an Stelle des Bildhauers den Dichter, so ist das Ideal des Tagebuchs da. Dadurch, daß Louys Demetrios nicht nach der Lebenserfahrung, sondern nach seinem jugendlichen Lebensideal gestaltet hat, wird Demetrios ein blutloses Schemen, dessen Leben nicht zu überzeugen vermag. Er fällt daher sehr ab gegenüber Chrysis und den andern Hetären, die viel mehr

64) Oeuvres compl. IV. S. 50.
65) Oeuvres compl. IX. S. 271/72.
66) Oeuvres compl. IX. S. 273.

vom wirklichen Leben in sich tragen. Demetrios ist eine rechte Kreatur des Fin-de-siècle; er ist Vertreter des überspitzten Art-pour-art-Prinzips. Sein ganzes Leben ist nur der Kunst geweiht, da sie in der allgemeinen Abwertung aller Werte als einziger Sinn des Lebens für Louys übrig blieb. Alle Schranken, die etwa das bürgerliche Leben oder die Liebe, die in ihrer physischen Erscheinung als notwendiges Übel angesehen wird, der Entfaltung des reinen Künstlertums setzen könnten, müssen beiseite geschoben werden. Die Liebe darf höchstenfalls Anlaß zu neuem künstlerischen Schaffen werden. So gewinnt auch die Liebesepisode mit Chrysis, die darüber zugrunde geht, ihren tieferen Sinn, als daraus ein neues Kunstwerk entsteht.

Mit seiner Generation teilt Louys, der mit dem Barrès des „Culte du moi" aufs engste befreundet war, den Dekadenzglauben. Alle geistigen und sittlichen Kräfte außer der Kunst sind den tierischen Triebgewalten untergeordnet. Die Müdigkeit einer Spätkultur findet ihren Ausdruck besonders im Gespräch der Philosophen, die resigniert klagen, daß alles schon gesagt sei, daß man nichts Neues mehr erfinden könne.

Die Fin-de-siècle-Stimmung ist längst überwunden, und daher sind viele Teile des Romans veraltet. Wenn der Roman heute noch gelesen wird, so geschieht es abgesehen vom stofflichen Interesse wegen seiner künstlerischen Werte: vor allem wegen des Zaubers der Sprache und der Metaphern. Schilderungen der sonnendurchfluteten ägyptischen Landschaft, Sonnenuntergang am Mittelmeer, der von sanftem Mondlicht bestrahlte Hafen von Alexandrien lassen den Eindruck, den Ägypten auf den jungen Dichter gemacht hatte, lebendig erkennen.

Pierre Louys hat in späteren Jahren selbst die schönsten Stellen aus seinen Werken zusammengestellt. Sie wurden nach seinem Tode als „Pages"[67]) veröffentlicht. Dort finden sich auch die Landschaftsschilderungen aus „Aphrodite". Sie gleichen den Landschaften aus Chateaubriands „Athala" mehr als den zu ausgefeilten Schilderungen bei Flaubert, die den Fleiß und die Sorgfalt des Autors zu sehr durchblicken lassen.

Der ganze Roman ist auf die Farbe rot abgestimmt; denn rot ist die Lieblingsfarbe der Göttin der Liebe. Diese Verwendung der roten Farbe ist ein Erbe des Symbolismus, sie soll den ganzen Roman hindurch die Wollust suggerieren. Als Louys „Aphrodite" schrieb, hatte er sich längst vom Symbolismus abgewandt. Aber die Farbensymbolik des Symbolismus hat er noch oft in seinen Werken als Kunstmittel verwandt. Gewiß spielen bei Louys zur Darstellung einer parnassisch leuchtenden Schilderung die Farben eine bedeutsame Rolle, daneben aber sind sie oft wie in diesem Falle mehr als ein rein malerisches

67) Louys, — Pages. Paris: Montaigne 1927. S. 25—28.

Element. Die Farben sollen wie im Symbolismus von sich aus suggestiv wirken, sollen wie im Symbolismus gewisse seelische Schwingungen auslösen, sollen, ohne daß es mit Worten gesagt wird, den Leser in eine gewisse Atmosphäre versetzen.

Es ist unmöglich, alle die kleinen Kunstmittel, die Louys hier angewandt hat, zu erkennen oder gar aufzuzählen. Eines verdient jedoch besonders hervorgehoben zu werden: die Verwendung des Wagnerschen Leitmotivs. Der Einfluß Wagners auf den französischen Symbolismus, und damit auch auf Pierre Louys ist von Kurt Jäckel[68]) untersucht worden, der sich darauf beschränkt hat, die Stellen aufzuzählen, an denen Louys von Wagner direkt oder von seinen Werken spricht. Das Leitmotiv als Stilmittel bei Louys ist ihm dabei entgangen.

Im ersten Kapitel des Romans erscheint Chrysis auf dem Damm von Alexandrien mit ihrem gelben Schleier: „Une petite ombre mobile palpitait derrière ses pas."[69]) Der gelbe Schleier und der kleine dunkle Schatten bilden das Leitmotiv, das mit geringen Variationen ihr Erscheinen begleitet.[70])

Das Prunkstück des Romans ist der Triumph der Chrysis als Aphrodite auf dem Leuchtturm von Alexandrien: „Chrysis était apparue par la porte de l'Occident, sur la première terrasse du monument rouge.

Elle était nue comme la Déesse, elle tenait des deux mains les coins de son voile écarlate que le vent enlevait sur le ciel du soir, et de la main droite le miroir où se reflétait le soleil couchant.

Avec lenteur, la tête penchée, par un mouvement d'une grâce et d'une majesté infinies, elle monta la rampe extérieure qui ceignait d'une spirale la haute tour vermeille. Son voile frissonnait comme une flamme. Le crépuscule embrasé rougissait le collier de perles comme une rivière de rubis. Elle montait, et dans cette gloire, sa peau éclatante arborait toute la magnificence de la chair, le sang, le feu, le carmin bleuâtre, le rouge velouté, le rose vif, et, tournant avec les grandes murailles de pourpre, elle s'en allait vers le ciel."[71])

Wie im ganzen Roman dominiert die rote Farbe: le monument rouge, le voile écarlate, le soleil couchant, la tour vermeille, la flamme, le crépuscule embrasé, rougir, la rivière de rubis, le sang, le carmin bleuâtre, le rouge velouté, le rose vif, les murailles de pourpre. Erstaunlich reich sind Louys' Möglichkeiten, die feinsten Nuancen der Farbe rot wiederzugeben. Der Einfluß der impressionistischen Malerei ist unverkennbar. Den letzten Satz konnte nur ein glühender Bewunderer Victor Hugos schreiben; nach „la magnificence de la chair"

68) Jäckel, — Richard Wagner in der französischen Literatur. 2 Bde.
69) Oeuvres compl. IV. S. 32. Breslau 1931/32.
70) Oeuvres compl. IV. S. 55/56; 57; 75.
71) Oeuvres compl. IV. S. 273.

entfesselt Louys einen Strom von Synonymen, um die Majestät des Schlusses umso machtvoller in Erscheinung treten zu lassen.

Die beiden ersten Abschnitte schildern die Situation; sie sind daher im Verhältnis zum dritten einfacher gehalten. Aber auch ihre Sätze sind von einer schlechthin vollendeten Harmonie, die einen Prosareim soir-miroir kaum störend empfinden läßt. Die Wirkung des Schlusses beruht in erster Linie auf den Metaphern: „son voile frissonnait comme une flamme"; das Perlenhalsband wird in der Abendsonne zu einem Fluß von Rubinen, der durch die Allitteration von r noch deutlicher zum Ausdruck kommt. Von höchster Eigenart ist die Verwendung des Verbs arborer; es bedeutet ursprünglich „einen Mast aufrichten", dann eine Flagge hissen". Die übertragene Bedeutung, die es an dieser Stelle hat und die man nicht übersetzen kann, hat es meines Wissens nur bei Pierre Louys.

Solche Stellen lassen die Eigenart von Louys, parnassischer Kunstprosa erkennen. Er besaß ein geniales Formtalent, das sich schon auf der Schule zu erkennen gab. André Gide sagte später über seinen Mitschüler: „C'était mieux qu'un brillant élève; une sorte de génie l'habitait et ce qu'il faisait de mieux c'était avec le plus de grâce."[72])

La Femme et le Pantin.

1897/98 erschien im Feuilleton der Zeitung „Le Journal" der zweite große Roman von Pierre Louys „La Femme et le Pantin". Daß er für die Veröffentlichung diese Tageszeitung wählte, wird wohl als ein Zeichen der Dankbarkeit anzusehen sein, hatte ihn doch François Coppée darin durch den Leitartikel über „Aphrodite" als Schriftsteller bekannt gemacht. 1898 brachte der Mercure de France den Roman in Buchform heraus. Ursprünglich hatte Louys als Titel „La Sévillane" in Aussicht genommen, weil die Heldin des Romans aus Sevilla stammt. Später wählte er die endgültige Überschrift nach einem Bilde Goyas im Prado, auf dem vier junge Mädchen einen mannsgroßen Hampelmann prellen.

Die Ouvertüre des Romans bildet eine farbenprächtige Schilderung des Karnevals in Sevilla. Ein junger Franzose, André Stévenol, lernt dort eine spanische Schöne kennen, die ihm ein Rendez-vous für den folgenden Nachmittag verspricht. Als er am andern Morgen gelangweilt durch die Stadt bummelt, trifft er Don Mateo Diaz, einen spanischen Freund, der ihn zum Frühstück einlädt. André erzählt von seinem Rendez-vous und nennt den Namen seiner Schönen, Concha Perez. Als Don Mateo diesen Namen hört, beschwört er seinen

72) Gide, — Si le Grain ne meurt. S. 217.

Freund, diese Frau zu meiden. Um seine Warnung zu begründen, erzählt er seine Erlebnisse mit Concha Perez.

Als er vor drei Jahren von Frankreich nach Spanien zurückkehrte, lernte er im Zug ein junges Mädchen kennen, das sich mit einer Zigeunerin stritt. Er hätte sie bald vergessen gehabt, wenn er sie nicht in der Zigarettenfabrik von Sevilla wiedergesehen hätte. Er schenkte ihr ein Goldstück und die Kleine führte ihn aus Dankbarkeit nach Hause, wo er die elende Lage von Mutter und Tochter kennen lernte. Er half der Witwe mit ziemlich großen Summen aus der Not; aber die kleine Concha, für die er Feuer gefangen hatte, versuchte er vergeblich zu erobern. Sie wußte sich ihm immer zu entwinden, und schließlich entfloh sie. Durch ihre Flucht fesselte sie Don Juan Mateo vollends an sich; vergebens versuchte er durch eine andere Liebschaft sie zu vergessen. Nach einiger Zeit fand er sie in einer kleinen, stillen Straße wieder. Jetzt glaubte er endlich, zum Erfolg zu kommen; aber sie hielt ihn wieder zum Narren, so wurde er zum „pantin" (Hampelmann). Als er die Familie genügend unterstützt hatte, entfloh sie wieder.

Abermals bemühte er sich vergeblich, ihrer ganz zu vergessen. Ruhelos reiste er durch Spanien; das Schicksal wollte, daß er ihr zum vierten Mal begegnete. Diesmal fand er sie in Cadiz als Tänzerin in einer Hafenkneipe. Nach langen Kämpfen versprach sie ihm, mit ihm künftig ein Haus zu bewohnen. Als er es ganz eingerichtet hatte, schloß sie sich darin ein und verhöhnte den Draußenstehenden aufs grausamste. Als gebrochener, gealterter Mann erwachte er am folgenden Morgen. Wie wenn nichts geschehen wäre, erschien Concha und gab ihrer Verwunderung Ausdruck, daß er sich nicht getötet hätte. Don Mateo war außer sich, zum ersten Mal in seinem Leben schlug er eine Frau, eine Viertelstunde lang, bis ihm die Hände schmerzten.

Die Wirkung auf Concha Perez war seltsam: unter Tränen gestand sie ihm ihre Liebe und gab sich ihm — trotz ihres abenteuerlichen Lebenswandels war sie noch unberührt. Don Mateo hätte jetzt glücklich sein können, aber um ihn zu lieben, wollte sie immer von ihm geschlagen sein. Um das zu erreichen, log sie ihm solange Untreue vor, bis er sie wutentbrannt verprügelte; dann zerriß sie selbst ihr Lügengewebe. Als die Lügen nicht mehr die gewünschte Wirkung hatten, wollte sie ihn schließlich in Wut versetzen, indem sie bewerkstelligte, daß er sie in den Armen eines andern fand. Die Wirkung war eine andere: Don Mateo floh nach Tanger, und als sie ihn verfolgte, ins Innere Afrikas. Nach einem Jahr kehrte er nach Sevilla zurück; sie hatte sich inzwischen verheiratet und ihren Mann gleich nach Bolivien geschickt. Don Mateo lebte einsam in der festen Absicht, in Zukunft sich nie mehr um Frauen zu kümmern.

Über der Erzählung war es Abend geworden, die Zeit des Ren-

des-vous war vorüber. Doch als André sich auf der verabredeten Straße nach Hause begab, traf er Concha Perez. Als die beiden am andern Morgen nach Sevilla kamen, um gleich nach Paris abzureisen, erfuhren sie, daß am Morgen ein Mann Concha hatte sprechen wollen. Concha erhielt einen Brief, in dem Don Mateo sie um Verzeihung bat, da er ohne sie nicht leben könne!

Ein interessantes Dokument für die Entstehung des Romans ist das Fragment eines Reisetagebuchs, das die Gesamtausgabe im Anschluß an den Roman bringt.[73]) Im Januar 1895 unternahm Louys mit seinem Freunde Ferdinand Herold eine Reise nach Spanien. Die Anregung wird wohl von „Carmen" ausgegangen sein; er wollte die Stätten kennen lernen, an denen die Handlung von „Carmen" spielt: „Après le déjeuner, nouvelle course. Je voulais voir la Plaza de Toros, pour la comparer au décor de „Carmen". ... Nombreuses promenades dans la Calle de las Sierpes. Je rappelle à H.... (Herold) que c'est là que Don José a laissé fuir Carmen en la menant en prison."[74]) Louys' Bewunderung für „Carmen" wird wohl auch der Anlaß gewesen sein, den Schauplatz des Romans eine Zeitlang in die berühmte Zigarettenfabrik von Sevilla zu verlegen. Selbstverständlich ist die Intrige ganz nach dem Leitsatz: „Si tu m'aimes, je ne t'aime pas" aufgebaut. Als neues Moment kommt nur die Perversität Conchas hinzu: sie liebt nur, wenn sie verprügelt wird.

Das Exotische des Romans findet sich fast ganz schon im Reisetagebuch; die Fahrt Mateos von Frankreich nach Spanien, auf der er Concha kennen lernt, ist Louys' eigenes Reiseerlebnis. Diese Beschreibung ist in ihrer Frische neben der einleitenden Karnevalsschilderung ein Glanzstück des Romans. Gerade in den Landschaftsbildern zeichnet sich der Lyriker Louys aus. Er weiß selbst, daß er für solche Eindrücke besonders empfänglich ist.

„Le train s'était remis en marche. Nous passâmes Sainte-Marie-des-Neiges dans un paysage de prodige. Un cirque immense de blancheur sous un précipice de mille pieds se refermait à l'horizon par une ligne de montagnes pâles. La lune éclatante et glacée était l'âme même de la sierra neigeuse et nulle part je ne l'ai vue plus divine que pendant cette nuit d'hiver. Le ciel était absolument noir. Elle seule luisait, et la neige. Par moments, je me croyais en route dans un train silencieux et fantastique, à la découverte d'un pôle.

J'étais seul à voir ce mirage. Mes voisins dormaient déjà. Avez-vous remarqué, cher ami, que les gens ne regardent jamais rien de ce qui est intéressant? L'an dernier, sur le pont de Triana, je m'étais arrêté en contemplation devant le plus beau coucher de soleil de l'année.

---

73) Oeuvres compl. V. S. 183—212.

74) Oeuvres compl. V. S. 201.

Rien ne peut donner une idée de la splendeur de Séville dans un pareil moment. Eh bien, je regardais les passants: ils allaient à leurs affaires ou causaient en promenant leur ennui; mais pas un ne tournait la tête. Cette soirée de triomphe, personne ne l'a vue."[75])

Reich wie die Palette eines impressionistischen Malers sind die Möglichkeiten von Louys, die dominierenden Farben einer Landschaft mit ihren feinen Schattierungen leuchtend wiederzugeben. Allerdings zeichnet er nicht irgendeine beliebige Landschaft um ihrer selbst willen, sondern er sucht sich pathetische Natureindrücke aus, wie an der angeführten Stelle die Schneelandschaft und den Sonnenuntergang in Sevilla. Aber er dringt nicht in die Seele der spanischen Landschaft ein wie etwa sein Zeitgenosse Maurice Barrès, dessen viel tieferes Spanien-Erlebnis in dem Buch „Du Sang, de la Volupté et de la Mort" seinen Niederschlag gefunden hat.

Louys hat mit diesem Roman die Welt des Hellenismus verlassen, die bislang im Mittelpunkt seiner Werke gestanden hatte. Er ist dabei ganz folgerichtig verfahren; wenn er, wie bei „Aphrodite" ausgeführt worden ist, Geschichtliches möglichst modernisiert bringen wollte, warum nahm er dann nicht gleich die Gegenwart? Wenn es eines seiner Hauptziele war, die Sinnenglut in vielen Farben zu schildern, so gab es sie nicht nur in der Antike. Mit „La Femme et le Pantin" hat er den Boden der Moderne betreten. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Louys schließlich beim 18. Jahrhundert angelangt ist. In späteren Jahren plante er, einen Roman über die Maitresse Ludwigs XV., O Morphi, die aus den Erinnerungen Casanovas bekannt ist, zu schreiben.[76]) Das galante 18. Jahrhundert war die geeignete Welt für seine Romane; daß die Sitten des 18. Jahrhunderts auf seine Werke Einfluß gehabt haben, ist bereits nachgewiesen worden.

Der Roman ist eine Rahmenerzählung; die Handlung spielt sich innerhalb von zwei Tagen ab, das Geschehen der drei vorhergehenden Jahre wird von Mateo in einer Unterhaltung berichtet. Die Episodenszenen, die „Aphrodite" unnötig aufschwemmten, fehlen hier, wenn man von der Karnevalsszene am Anfang des Romans und der Spanien-Analyse von Mateo absieht. Die Sprache weist dieselbe klangliche Vollkommenheit auf wie in „Aphrodite"; allein sie ist knapper, dichter geworden. Ebenso wie er die Episodenszenen hat wegfallen lassen, so vermeidet er überflüssige Epitheta ornantia; auch die Metapher wendet er seltener an.

Die Zusammenballung der Sprache und des Inhalts machen „La Femme et le Pantin" zum bestgelungenen Roman von Pierre Louys. Mit diesem Roman beginnt der Abstieg; mit 27 Jahren, einem Alter, in

---

75) Oeuvres compl. V. S. 52/53.

76) Le Capitole p. (26), Pierre Louys par la Revue: Le Capitole.

dem die meisten Schriftsteller sich noch nicht entdeckt haben, hat er den Höhepunkt schon erreicht.

Nicht vorübergehen darf man an dem Spanien-Bild von Pierre Louys. Im 19. Jahrhundert hatte Frankreich durch die Romantik das mittelalterliche Spanien, das Land der Romanzen, der Kämpfe zwischen Mauren und Christen kennen gelernt. Prosper Mérimée entdeckte dazu ein anderes romantisches Spanien, das der Schmuggler, Zigeuner und Stierkämpfer. Dieses „Carmen-Spanien" wurde durch die Oper Bizets so populär, daß der Durchschnittsbürger bis heute nur dieses Spanien kennt. Die dritte Spanien-Entdeckung machte Maurice Barrès; doch sein Buch „Du Sang, de la Volupté et de la Mort", das im Jahre 1894 erschien, hat auf Pierre Louys nicht den geringsten Einfluß ausgeübt.

Der Einfluß von „Carmen" auf die Psychologie von Louys ist schon dargelegt worden; aber auch sein Spanien-Buch ist ähnlich dem Mérimées. Das alltägliche Spanien mit seinen typischen Zügen wird nicht erwähnt, er scheint es nach dem Reisetagebuch auch gar nicht gesehen zu haben. Seine Gestalten wie die Mérimées führen ein Leben am Rande der Gesellschaft. Concha Perez ist eine zweite Carmen mit ihren außergewöhnlichen Eigenschaften und ihrem abenteuerlichen Lebenswandel; Don Mateo Diaz hat im Leben keine ernsthafte Beschäftigung nötig gehabt, da er aus einer sehr reichen Familie stammte. Die einzige Beschäftigung, der er oblag, war die Liebe. Als diese Liebe an Concha Perez für immer Schiffbruch erlitten hatte, hatte sein Leben keinen Sinn mehr; er lebte nur noch der Hoffnung, daß Concha am Tage des Gerichts keine Gnade finden würde. Diese beiden Außenseiter der Gesellschaft könnten, abgesehen von der äußerlichen spanischen Umwelt, in jeder anderen vorkommen. Das Erscheinungsjahr des Romans 1898 war die Zeit der größten Erniedrigung Spaniens; es verlor Cuba, seine letzte amerikanische Besitzung. Mateo gibt seinem Schmerz darüber in trübsinnigen Worten Ausdruck: „Quelle chute! disait-il. Quelle misère! Avoir possédé l'Europe, avoir été Charles Quint, avoir doublé le champ d'action du monde en découvrant le monde nouveau, avoir eu l'empire sur lequel le soleil ne se couchait point; mieux encore: avoir, les premiers, vaincu votre Napoléon, — et expirer sous les bâtons d'une poignée de bandits mulâtres! Quel destin pour notre Espagne!"[77])

Dann aber ergeht er sich in einem stolzen Lob seines Vaterlandes und seiner Bewohner. Entgegen der üblichen Anschauung führt Mateo die vornehmsten Eigenschaften der Hidalgos, obwohl diese einen besonderen Wert darauf legen, araberfreies Blut (sangre limpia) zu haben, auf das Erbe der Mauren zurück: J'aime mon pays, reprit-il. J'aime ses montagnes et ses plaines. J'aime la langue et le costume et les sen-

77) Oeuvres compl. V. S. 33.

timents de son peuple. Notre race a des qualités d'une essence supérieure. A elle seule elle est une noblesse, à l'écart de l'Europe, ignorant tout ce qui n'est pas elle, et renfermée sur ses terres comme dans une muraille de parc. C'est pour cela, sans doute, qu'elle décline au profit des nations du Nord, selon la loi contemporaine qui pousse aujourd'hui de toutes parts le médiocre à l'assaut du meilleur... Vous savez qu'en Espagne on appelle „hidalgos" les descendants des familles pures de tout mélange avec le sang maure. On ne veut pas admettre que, pendant sept siècles, l'Islam ait pris racine sur la terre espagnole. Pour moi, j'ai toujours pensé qu'il y avait ingratitude à renier de tels ancêtres. Nous ne devons guère qu'aux Arabes les qualités exceptionnelles qui ont dessiné dans l'histoire la grande figure de notre passé. Ils nous ont légué leur mépris de l'argent, leur mépris du mensonge, leur mépris de la mort, leur inexprimable fierté. Nous tenons d'eux notre attitude si droite en face de tout ce qui est bas, et aussi je ne sais quelle paresse devant les travaux manuels. En vérité, nous sommes leur fils, et ce n'est pas sans raison que nous continuons encore à danser leurs danses orientales au son de leurs „féroces romances".[78])

Diese Auslassungen Don Mateos wirken umso eigenartiger, als Louys ihn als Spanier schlecht gezeichnet hat; aber die Worte, die er ihm in den Mund legt, charakterisieren die damalige Lage Spaniens ausgezeichnet. Es ist kaum wahrscheinlich, daß Louys auf Grund seiner Beobachtungen in Spanien zu dieser Anschauung, die auch gelegentlich von Spaniern vertreten wird, gelangt ist; vielmehr wird man annehmen müssen, daß er diese Anschauungen aus irgend einem Aufsatz über die damals aktuelle Spanien-Frage entnommen hat.

Les Aventures du Roi Pausole.

1902 erschien der letzte vollendete Roman von Pierre Louys: Die Abenteuer des Königs Pausolos. Pausolos war König von Tryphême, „une péninsule qui prolonge les Pyrénées vers les eaux des Baléares. Elle touche à la Catalogne et au Roussillon français."[79]) In diesem Phantasielande, dessen Name Louys von griechisch tryphê — Schwelgerei, Üppigkeit — abgeleitet hat, entwich die Königstochter aus dem Palast; der König machte sich auf den Weg, sie zu suchen. Die Abenteuer, die ihm dabei widerfuhren, bilden das äußere Geschehen des Romans.

Die Lieblingsbeschäftigung von Pausole, dessen Name von griechisch pausolê — Bequemlichkeit, Ruhe — abgeleitet ist, war pausoler

78) Oeuvres compl. V. S. 34/35.
79) Oeuvres compl. VI. S. 11.

= perdre son temps. Seine Haupteigenschaft war die Angst vor einer Entscheidung. Der Sinn des Lebens bestand für ihn darin, in Ruhe und Behaglichkeit seine Tage zu verbringen. Zur Verschönerung des Daseins diente ihm neben allem nur erdenklichen Komfort auch der Harem; aber die allabendliche Wahl einer Frau hatte ihn immer wieder gezwungen, Entscheidungen zu treffen. Um diese zu umgehen, hatte er schließlich 366 Frauen in seinem Harem zugelassen, also für jeden Tag automatisch eine andere. Wie mit den Frauen hatte er es auch bei den andern Angelegenheiten des täglichen Lebens und der Regierung verstanden, sie so einzurichten, daß er dabei aller Sorge und Arbeit enthoben war.

Erst die Flucht seiner einzigen Tochter brachte Unruhe in dieses friedliche und träge Leben: er mußte sich höchstpersönlich auf die Suche nach ihr begeben. Zwei Berater unterstützen ihn bei dieser Expedition, Giglio und Taxis. Sein Page Giglio war der geschworene Feind jedweder Ordnung, zugleich Don Juan und Verächter aller Prinzipien, der ganz nach seinen tollen Einfällen lebte. Taxis, dessen griechischer Name „Ordnung" bedeutet, war das gerade Gegenteil, er war als Hugenotte die absolute Sittlichkeit in Person.

Um diese Hauptpersonen gruppieren sich unzählige Gestalten, die Louys wie ein dramatischer Autor in einem Personenverzeichnis am Anfang des Romans angeführt hat. Als eine bunte Welt füllen sie den Roman, doch sind sie nicht Selbstzweck, sondern dienen dem Verfasser dazu, an allen möglichen Einrichtungen und Sitten Kritik zu üben.

Es ist der einzige satirische Roman, den Louys verfaßt hat. Er zieht hier gegen alle Gesetze und Gebräuche ins Feld, die die Freiheit des Individuums einschränken könnten. In Tryphême herrschen schon viel bessere Zustände als in Frankreich, wie an vielen Stellen des Romans zum Ausdruck kommt. Der König hat die Ungezwungenheit, die er selbst so sehr schätzt, auch seinen Untertanen zu geben verstanden. Er hat die Gesetze vereinfacht; das Gesetzbuch von Tryphême umfaßte nur noch zwei Artikel:

„I. — Ne nuis pas à ton voisin.
II. — Ceci bien compris, fais ce qu'il te plaît.

Il est superflu de rappeler au lecteur que le deuxième de ces articles n'est admis par les lois d'aucun pays civilisé. Précisément, c'était celui auquel ce peuple tenait le plus. Je ne me dissimule pas qu'il choque le caractère de mes concitoyens."[80]) Der König hatte nur den Fehler begangen, diese Gesetze nicht auch auf sein eigenes Haus anzuwenden. Seine Tochter und seine 366 Frauen waren von dem Privileg der Freiheit ausgeschlossen. Das Ergebnis der abenteuerlichen Reise von 7 km war, daß der König das Gesetz auch in seinem eigenen

80) Oeuvres compl. VI. S. 12.

Hause zur Anwendung brachte und Frauen und Tochter emanzipierte. Der Zweite Artikel des Gesetzes von Tryphême verrät das Vorbild von Pierre Louys: Rabelais' „Gargantua et Pantagruel". „Fais ce que voudras" war die Devise der Abtei Thélème, in der nicht mehr Mönche, deren Freiheit durch widernatürliche Gesetze beschnitten war, leben sollten, sondern freie Menschen, die sich in rechter Weise des Lebens freuen sollten. Rabelais wird wohl auch auf die äußere Form gewirkt haben: die den Inhalt kurz zusammenfassenden Kapitel-Überschriften, die sich in stichwortähnlicher Form schon in „La Femme et le Pantin" finden, sind allgemein der erzählenden vorklassischen Literatur entnommen, wobei in diesem Falle besonders Rabelais von Einfluß gewesen sein wird.

Rabelais' komische Wirkung beruht auf den ungeheuerlichen Übertreibungen seiner Gestalten, was ihre Größe und Taten anbelangt. Louys hat ihn darin auch nachzuahmen versucht, aber ihm fehlt die Kraft zu jenen gewaltigen Aufschneidereien. Rabelais steigert seine Karikaturen ins Übermenschliche, Louys verkleinert sie: Pausole ist die Goldkrone zu schwer, er trägt statt dessen eine Krone aus Aluminium. Pausole macht eine Reise von wenigen Kilometern und erlebt dabei Abenteuer, die keine sind. Es besteht also ein Mißverständnis von wirklichem Geschehen und der Beschreibung, deren Wirkung fast langweilig ist.

Schließlich ist die gewinnende Gestalt des Pagen Giglio, dem man alle frechen Streiche ob seiner Jugendfrische verzeihen muß, ohne das Vorbild Panurges undenkbar. Einen Giglio findet man nicht wieder in den Werken von Louys. Wie Panurge erscheint er als Draufgänger und Schalk, der sich allen Situationen gewachsen zeigt.

Es bleibt noch die Frage zu klären, warum ein Künstler des Fin-de-siècle zugleich Vertreter des Art-pour-Art-Prinzips Rabelais nachahmt. Die Bewunderer Rabelais' stellen durchweg den Inhalt über die Form. Honoré de Balzac mit seinen „Contes drôlatiques" und in geringerem Grade Romain Rolland mit „Colas Breugnon" haben keinen rein artistischen Ehrgeiz. Balzac, der den kraftvollen enzyklopädischen Erzähler Rabelais und vor allem dessen esprit gaulois schätzt, will ihm mit seinem gesamten Werk ein Denkmal setzen, Rolland entwurzelten Literaten einen Menschen von Fleisch und Blut entgegenhalten. Bei Louys ist es vor allem der Kampf mit den überkommenen Sitten und Gebräuchen seiner Zeit, der ihn zu Rabelais führt, der einstens zu seiner Zeit einen ähnlichen Kampf gefochten hat. Dieser Roman hat daher eine gewisse Tendenz, er kämpft durch seinen Spott für die absolute Freiheit des Menschen, insbesondere im Geschlechtsleben. Wohl ist die gleiche Tendenz in „Aphrodite" zu finden, aber nicht im Roman selbst, sondern nur im Vorwort. Dadurch, daß er diesen Kampf im Roman selbst führt, fällt dieser aus der Reihe der andern Romane heraus.

Aber nicht allein die Verlogenheit bürgerlicher Moral vornehmlich in Frankreich ist das Ziel seines Spottes, sondern auch der Überlegenheitsdünkel der modernen Zivilisation. Als Pausole und Giglio sich einem modernen Mustergutshof nähern, läßt sich der erste wie folgt darüber aus: „Cette ferme est exactement celle que les Grecs auraient construits s'ils avaient su ce que nous savons. Elle est propre et géométrique..... D'ailleurs, continua Pausole, les Grecs prenaient mille précautions que nous inventons depuis dix-huit mois. J'ai lu dans les traités d'un médecin d'Ephèse qu'ils faisaient bouillir, refroidir et rebouillir l'eau qu'ils buvaient. Ils savaient que l'eau des fleuves est la pire de toutes, que les puits sont dangereux dans le voisinage des thermes, et que les accoucheurs doivent se laver les mains immédiatement avant de puiser. Petit, ce qu'on appelle „progrès" n'est jamais qu'un retour aux Hellènes ou un développement de leurs principes. La métairie où nous entrons est plus près d'eux qu'elle n'en a l'air.[81])

Die Erotik dieses Romans ist ganz die des 18. Jahrhunderts. Die Mottos über den einzelnen Kapiteln beweisen zur Genüge die Belesenheit des Autors auf diesem Gebiete. Sie sind vornehmlich erotischen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts entnommen, daneben auch andern Quellen. Parallelen zu den galanten Abenteuern dieses Romans findet man in jeder Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts: vornehme Frauen, die sich den Bordellen unentgeltlich zur Verfügung stellen, Dirnenkataloge usw.

Dieses Buch konnte nur ein Erotomane schreiben. Sinn des Lebens ist die Befriedigung der Sinnenlust. Giglio, der an Restif de la Bretonne erinnert, hat kein anderes Ziel, als Frauen zu erobern. Daß er dabei seinen König zum Hahnrei macht, hindert ihn nicht. Auch die andern Gestalten des Romans sind in derselben Weise gezeichnet.

Taxis und die Königin Denyse bilden Ausnahmen; aber daß sie zurückhaltend sind, erklärt Louys nur aus physischem Unvermögen. Louys kann sich nicht denken, daß ein Mensch aus sittlichen Gefühlen heraus dem sinnlichen Ausleben entsagen könnte. Auf diesen Taxis hat Louys seinen Haß gegen die Menschen entladen, die andere sittliche Maßstäbe ans Leben legen als er. Taxis ist Hugenotte. Schon das Vorwort von „Aphrodite" machte den Geist von Genf für die Häßlichkeit der modernen Welt verantwortlich. Selbstverständlich ist Taxis ein Ausbund von Häßlichkeit, ein Prinzipienreiter, der Freiheit und Schönheit tötet. Seine düstere Gestalt trübt den ganzen Roman.

Woher kommt der elementare Haß von Louys gegen den Calvinismus? Wo war er mit diesem unmittelbar in Berührung gekommen? Den Schlüssel dazu findet man wohl in der Erzählung eines Freundes, der berichtet, Louys habe seinem protestantischen Freund André Gide am

81) Oeuvres compl. VI. S. 150/151.

Jahrestag der Bartholomäusnacht eine Gratulation übersandt. Giglio stempelte auf das Pferd von Taxis die Zahl 1572, um ihn auf diese Weise tief zu verletzen. Louys hat Gide in übermütiger Laune noch üblere Streiche gespielt, als sie in diesem Roman alle Taxis widerfahren. Der König Pausole ist nach dem Bruch mit Gide verfaßt, und erklärt den Haß, mit dem Taxis bedacht wird.

„Fais ce qu'il te plaît" setzt voraus, daß alle Schranken, die dem Individuum durch die bürgerliche Welt, durch das Zusammenleben mit andern Menschen gesetzt werden, aufgehoben werden. In „Aphrodite" und „La Femme et le Pantin" war die bürgerliche Welt überhaupt nicht in Erscheinung getreten. Die Helden waren Hetären, Künstler oder reiche Nichtstuer. In diesem Roman geht Louys zum Angriff auf die Gesellschaft über. Eheliche Treue ist ein Zwang; an Stelle der Monogamie tritt die Polygamie, der morgenländische Harem. Die Strenge der christlichen Religion wird durch einen Synkretismus aller möglichen Kulte wie in der Antike gemildert; Pausole verehrt möglichst viele Altäre, um keine Gottheit zu beleidigen. Louys war zutiefst unreligiös. Eine besondere Feindschaft hat er jeglicher Ordnung angekündigt; er haßt sie, weil sie alles regelt und dadurch angeblich den Dingen den poetischen Schimmer raube. Der Gutshof mit seiner Sauberkeit, Regelmäßigkeit und Ordnung ist Giglio — Louys ein Dorn im Auge. Giglio zerstört mit einer Spitzhacke den sauberen Fliesenboden und wirft das sorgfältig geordnete Gerät kunterbunt durcheinander und fühlt sich dann erst wohl.

Bei Rabelais war die Freiheit von Tun und Handeln ein Geschenk, das man nicht gegen die Natur anwenden durfte. „Fais ce que voudras" bedeutet nicht willkürlich, sondern vernünftig, im Sinne der Allmutter Natur handeln, ihre weisen Gesetze nicht verletzen. Unnatürlich war es, die Menschen in Klöstern zusammenzupferchen und sie gegen die Natur leben zu lassen. Rabelais will die Menschen befreien nur von den Banden, die sie zwingen, gegen die Vernunft zu leben. Seine Satire ist also aufbauend, sie will freie, verantwortungsbewußte Menschen schaffen. Bei Louys muß man „Fais ce qu'il te plaît" übersetzen: „genieße das Leben wie du nur kannst". Eine Parallele zu den Klöstern bei Rabelais ist der Harem von Pausole. Am Schlusse des Romans werden die Frauen des Harems befreit, um ungehinderter genießen zu können. Alle Normen, die das Ausleben des Individuums hemmen könnten, werden verhöhnt. Die Anschauungen, die Louys vorträgt, sind gleichbedeutend mit gesellschaftlicher Anarchie. Seine Kritik ist zerstörend.

Viele Ansichten, die Louys in diesem Roman vorträgt, hat er in theoretischer Form in dem Aufsatz „Liberté pour l'Amour et pour le Mariage" (1900) niedergelegt. Wir finden dort denselben sexuellen Rousseauismus. Der erste Hauptartikel des Aufsatzes fordert: „Dé-

livrer les jeunes gens de toutes les entraves que la société apporte au rapprochement des sexes."[82]) Der Artikel beweist, daß Louys im Roman kein amüsantes, frivoles Spiel treibt, sondern daß es seine wirklichen Anschauungen waren, die er hinter Scherz und Satire verbarg.

In künstlerischer Hinsicht ist der Roman gegenüber den früheren ein starker Abfall: die Gedanken sind indiskutabel; die sprachliche Form, die das Werk hätte retten können, ist nicht mehr monumental und musikalisch, sie ist spielerisch und frivol. Die Sprache ist in diesem Roman nicht mehr Selbstzweck, nicht mehr Kunstprosa, sondern lediglich Ausdrucksmittel. Der Roman enthält aber auch nichts, was ihn zum Kunstwerk erheben könnte; er bezeugt vielmehr, daß der Künstler Louys nicht 1925, sondern um 1900 gestorben ist.

Psyché.

Den letzten Roman „Psyché" hat Louys nicht mehr vollendet. Das Fragment wurde 1927 von Claude Farrère, der in einem Nachwort den Schluß des Romans verfaßt hatte, herausgegeben. Pierre Louys hatte den Roman 1906 begonnen — den Plan hatte er schon in den Jahren 1901/1902 gefaßt. Ursprünglich sollte der Titel „La Semaine du Printemps" lauten. 1907 hatte er seine Arbeiten unterbrochen, er scheint aber immer noch geglaubt zu haben, den Roman zu Ende führen zu können. Er hat aber nie wieder seine Arbeiten aufgenommen.

Im Mittelpunkt des Romans steht wieder die sinnliche Liebe. Aimery Jouvelle steht zwischen zwei Frauen: Aracoeli, eine Inderin mit europäischem Bluteinschlag, ist die Verkörperung der rein sinnlichen Liebe; voll und ganz ihrem Geliebten ergeben verlangt sie nur, daß er sie liebt. Sie wird ihm trotz Versuchungen nicht untreu, obwohl sie weiß, daß Aimery zwischendurch schon einmal eine andere liebt. Psyché Vannetty ist die Verkörperung der keuschen, sentimentalen Liebe. Sie wird von Aimery nach heftigem Widerstand erobert, dadurch ist sie Aimery mit Leib und Seele verfallen.

Als Aimery schließlich sein Ziel erreicht hat, verliert sie mehr und mehr ihre Anziehungskraft für ihn. Er ist sich dessen zuerst nicht bewußt; aber sie liest es aus dem Gedicht, das er am Abend ihres größten Glücks verfaßt:

„Psyché, ma soeur, écoute immobile, et frissonne..."

Es war ein glücklicher Gedanke von Louys, an den Höhepunkt des Romans sein schönstes Gedicht einzufügen. Wenige Seiten später bricht der Roman ab.

---

82) Oeuvres compl. XI. S. 103.

Die pessimistische Auffassung der Liebe ist die gleiche wie in den früheren Romanen. Doch kann man einen wesentlichen Unterschied feststellen; von den flüchtigen Stunden bleibt:

„La perle impérissable où dort le Souvenir."

Der Rausch, der flüchtige Genuß erlangt durch die Erinnerung, durch die Kristallisation in einem Gedicht Ewigkeitswert.

Die Handlung spielt in Paris, was sonst nur in wenigen Erzählungen der Fall ist. Das ist umso merkwürdiger, als Louys abgesehen von einigen Reisen sein Leben in Paris zugebracht hat. Warum steht diese Stadt mit ihrer eigentümlichen Atmosphäre nicht mehr im Vordergrund seiner Bücher? Ihn reizt nur das Außergewöhnliche, was nicht alltäglich ist. Paris ist für ihn der banale unpoetische Alltag. Er läßt Personen der vornehmsten Gesellschaft sich als Wohltäter im Arbeiterviertel Ménilmontant begegnen. Überdies ist die ganze Szene mit Dialog ausgefüllt, sodaß das Antlitz von Paris kaum in Erscheinung tritt. Im Park Buttes Chaumont spinnt er das Liebesgespräch zwischen Aimery und Psyché weiter; bald aber verlegt Louys die Handlung in ein Märchenschloß der Bretagne, in das Château de la Belle-au-Bois-Dormant.

In künstlerischer Hinsicht ist das Fragment, das bei seinem Erscheinen als der beste Roman von Louys angekündigt wurde, eine einzige Enttäuschung. Dem Parnassier Louys war es versagt, einen psychologischen Roman zu schreiben. Es gibt für ihn keine komplizierten Charaktere. Alle Menschen unterliegen, die einen schneller, die anderen langsamer der Macht des Eros. Manche Gestalten sind psychologisch derart unkompliziert, daß sie vollständig unmöglich sind, wie z. B. Aracoeli. Sie sind Ausgeburten seines Wunsches, die im realen Leben keine Parallelen haben. Aimery Jouvelle ist wie Mateo ein reicher Nichtstuer, der ganz seiner Phantasie nach leben kann. Während in den früheren Romanen antike oder spanische Umwelt die psychologischen Mängel verdecken, treten sie in einer alltäglicheren Welt desto greller hervor.

Der größte Teil des Romans ist in Dialog-Form abgefaßt. Gesprochene Sprache kann aber schlecht Kunstprosa sein. Die Lebendigkeit von Rede und Gegenrede macht eine wohlausgewogene Sprachmusik unmöglich. Dazu fehlt der Zauber fremder Kulturen, es bleibt ein flaches Werk, das sich zu seinen beiden ersten Romanen verhält wie die „Quatorze Images" zu den „Chansons de Bilitis".

Claude Farrère, ein Schützling von Louys, hat das Ende von „Psyché" verfaßt. Den melodramatischen Schluß will Farrère von Louys selbst gehört haben. Er paßt auch ganz folgerichtig in den Zusammenhang hinein. Liebe und Tod war ja auch das Schicksal von Chrysis gewesen. In demselben Nachwort geht Claude Farrère auch

auf die Gründe ein, warum „Psyché" Fragment geblieben ist. Louys stellte das erste Drittel des Romans 1906 in Biarritz, das zweite 1907 in Tamaris fertig, dann kam die Unterbrechung. 1912 habe Louys ihm die Schlußkapitel vorgelesen, die den Tod Psychés berichten. Ferner soll 1913 Louys zu Thierry Sandre sich geäußert haben, er habe den Roman vollendet. Farrère bemerkt dann weiter in seinem Nachwort: „Une telle parole m'apparaît décisive. Pierre Louys n'était point accoutumé de se vanter, même à propos. La „Psyché" qui nous est parvenue n'est pas inachevée, mais mutilée. Et nous gardons l'espoir qu'un jour le dernier fragment, inexplicablement égaré, de cette grande oeuvre sera restitué à la littérature française."[83])

Warum hat Louys „Psyché" nicht veröffentlicht, obwohl er mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte? Farrère bemerkt dazu, Louys habe ihm 1912 gesagt, er müsse den Roman neu bearbeiten, weil gewisse Szenen für einen Roman, der in der Gegenwart spielte, veraltet seien. „.... est-ce que les femmes d'à présent portent des corsets? est-ce qu'on a besoin de les dégrafer? est-ce qu'on charge une auto sur un train, pour aller de Paris en Bretagne?...."[84]) Farrère hält diese Gründe nicht für stichhaltig; Louys habe sich diese Einwände gemacht, um die Veröffentlichung des Romans hinauszuschieben, weil er zuviel Persönliches enthalte.

Dagegen kann man ins Feld führen, daß Louys in allen Romanen und sonstigen Werken sehr viel Autobiographisches eingeflochten hat. Warum sollten ihm bei diesem Roman gerade Skrupel gekommen sein? Ich gehe aber noch weiter und behaupte, Louys hat „Psyché" nie vollendet. Nach der Fertigstellung des Romans „Les Aventures du Roi Pausole" war Louys körperlich und geistig völlig erschöpft, wie folgende Briefstelle beweist: „Je suis absolument éreinté. Chaque nuit, je dors huit heures comme une masse; il faut ensuite à Louise (seine Gattin, Tochter Hérédias) trois quarts d'heure d'efforts pour me réveiller; et tout le reste du jour je suis dans l'état de quelqu'un qui aurait passé deux nuits blanches!

Depuis sept ans, le travail d'imagination ne m'est plus possible. Quands je m'y mets je ne dis pas que „je crois prendre une rame à la main" mais le bateau tout entier avec ses douze galériens.

Cela m'épuise cérébralement et physiquement. Je veux continuer, quoique depuis huit jours, plus je me fatigue et moins cela avance; et je sens très bien ce que je me réserve: c'est une nouvelle période de neurasthénie comme celle qui a suivi l'effort de „Pausole" et qui m'a duré des années. Seulement celle-là sera plus sérieuse. On m'a prévenu médicalement. De cela on se guérit une fois mais pas deux.

---

83) Oeuvres compl. VIII, S. 176.
84) Oeuvres compl. VIII, S. 190.

Dès maintenant, je me sens la tête trouble et instable comme aux plus mauvais jours de mon roman précédent. Terminerai-je celui-là? Je n'en sais plus rien. En tout cas, ce sera bien le dernier. Je t'en prie, quand tu seras de retour, fais ce que tu pourras pour que j'obtienne une autre direction de vie. Je voudrais te faire comprendre combien c'est sérieux. Je sens que je me fais le plus grand mal en forçant mon cerveau à ce qu'il ne peut pas accomplir. Et dans six mois il sera peut-être trop tard pour prendre une résolution. Si je redeviens après „Psyché" dans l'état oú j'ai été après „Pausole", en 1902—1903, je ne pourrai exercer alors aucune profession, pas même celle de copiste...

Dimanche matin.

Toujours de même. Maintenant je ne peux plus avoir terminé avant le 20 octobre, si je termine. Et à quoi me servira cet effort pour l'hiver qui vient? Je ne toucherai rien avant mars ou avril prochain. F.... (Fasquelle) chez qui je n'ai pas eu un centime depuis un an (11 octobre 1906), n'a pas même répondu à la lettre que je lui ai écrite il y a huit jours, de sorte que je ne me vois pas en mesure de quitter l'hôtel, ni à plus forte raison de vivre à Paris d'octobre à mars, avec Psyché. Si je me rends malade ce sera en vain. Je continue tout de même, mais vraiment sans savoir pourquoi."[85]) 1912 erblindete Louys fast vollständig, sodaß er gezwungen war, sich die Texte, mit denen er sich befaßte, vorlesen zu lassen.

Auf seinen unvollendeten Roman bezieht sich sicher eine Strophe aus seinen letzten Gedichten, die er voll Bitternis 1924, ein Jahr vor seinem Tode verfaßte:

„Mais je n'ai pas fini de vivre
Et tout chez moi n'a pas péri;
Même, il est là le meilleur livre,
Le seul que j'ai encore écrit."[86])

Man kann die Strophe nur dahin verstehen, daß sein Leben noch ein Ziel hat, nämlich das nach seiner Meinung beste Buch — Psyché —, woran er gearbeitet hat, zu vollenden.

Erzählungen

Louys hat zwei Bände Erzählungen veröffentlicht, die in Inhalt und Form völlig verschieden sind. Der frühen Schaffensperiode entstammt „Le Crépuscule des Nymphes", eine Sammlung symbolischer Erzählungen aus den Jahren 1893—1898. Unter diesem Titel er-

85) Oeuvres compl. VIII. S. 203/204.
86) Louys „— Poèmes. Paris 1930, S. 210.

schienen die Erzählungen, die durch Überleitungen miteinander verknüpft sind, erst 1925, also kurz vor dem Tode des Dichters. Die zweite Sammlung „Contes" enthält Erzählungen, die nichts miteinander gemein haben. Sie sind nur später zu einem Band zusammengefaßt worden. In ihnen findet man keine symbolistischen Elemente mehr. Entstanden sind die meisten etwa zwischen 1895 und 1903. Sie erschienen zuerst unter dem Titel „Sanguines" = Rötelzeichnungen. 1909 erweiterte er diese Sammlung um die Novellen aus „Archipel", sodaß in „Archipel" nur Essais zurückblieben. Der originelle Titel „Sanguines" mußte der anspruchslosen Überschrift „Contes choisis" weichen. Diese wurden in den gesammelten Werken um zwei weitere Erzählungen bereichert: „Les trois Roses de Marie-Anne" und „La Rose Surnaturelle".

Le Crépuscule des Nymphes.

Die Überschrift „Le Crépuscule des Nymphes" hat der begeisterte Wagner-Verehrer Louys in Analogie zu Wagners „Götterdämmerung" (Crépuscule des Dieux) gebildet. Ursprünglich sollte die Sammlung den Namen „Heptameron d'Amaryllis" tragen. Amaryllis, deren Name Louys der 1., 2. und 8. Ekloge Vergils entnommen hat, ist die beherrschende Frauengestalt unter den Personen, die sich diese Erzählungen vortragen. Louys schloß sich damit an die ehrwürdige Tradition an, die von Boccaccios „Decamerone" ihren Ausgang nahm. Margarete von Navarra hatte auch ein Decameron geplant, war aber nur bis zum 7. Tage gelangt und hatte nur zwei Erzählungen des 8. Tages niedergeschrieben; und daher hatte ihr Werk den Namen „Heptameron" erhalten. Louys hatte gleich an ein Heptameron gedacht, wobei auf jeden Tag eine Erzählung kommen sollte. Entsprechend den Vorbildern ist das Ganze eine Rahmenerzählung. Es fehlt allerdings die Katastrophe, welche die Erzählenden zusammenbringt — bei Boccaccio war es die Pest in Florenz, bei der Königin von Navarra die Überschwemmung; hier erwachsen die Erzählungen unmittelbar aus der Unterhaltung in der Natur.

Später dachte Louys an den Titel „Les Sept Douleurs", wohl in Anklang an die „Sieben Schmerzen Mariä", denen die „Sieben Freuden Mariä" gegenüberstehen. Als Louys noch der Gedanke einer 8. Erzählung kam, wählte er die endgültige Überschrift „Le Crépuscule des Nymphes", Geschichten vom Untergang der Halbgöttinnen. Auch dieses Werk ist ein Fragment geblieben; von den Erzählungen „La Sirène", „L'Amour et la Mort d'Hermaphrodite" und „L'Hyacinthe" sind nur Pläne und einige Skizzen vorhanden, die in den gesammelten Werken abgedruckt sind.

Als erste Erzählung erschien 1893 „Lêda ou la Louange des bienheureuses Ténèbres" in der Librairie de l'Art Indépendant. Die

Auflageziffer betrug 125 Exemplare auf Luxuspapier; in gleicher Weise erschienen die anderen Erzählungen, nachdem sie vorher in Zeitschriften veröffentlicht worden waren. Nur „Danaé" ist nie separat im Buchhandel herausgekommen.

Den Mythos von Leda und dem Schwan hat Louys sehr frei gestaltet und ihm eine dunkle Deutung gegeben. Leda, bläulich wie die Nacht, lebte still und friedlich an den Ufern des Eurotas, bis sie mit dem Schwan, der weiß war wie das Licht, das beglückende Erlebnis hatte. Als er verschwunden war, ließ er in ihr die Sehnsucht, das Verlangen zurück. Als überdies ein Satyr sie über ihr Erlebnis aufklärte, wurde sie zu Tode unglücklich, denn sie war aus dem Zustand der „bienheureuses ténèbres" herausgerissen worden. Der Flußgott Eurotas erbarmte sich ihrer: sie, Leda, sei die Nacht, der Schwan das Licht und der Ruhm; aus ihrer Vereinigung sei die Schönheit entsprungen, die man dereinst Helena heißen wird. Dadurch sei sie aber auch um ihre Ruhe, um ihr Glück gekommen. Eurotas läßt sie dann durch eine Waschung in seinen Wassern alles Erlebte vergessen und so in den Zustand der „bienheureuses ténèbres" zurückkehren.

In dieser und der folgenden Erzählung ist die Farbensymbolik das Hauptkunstmittel von Louys um eine seltsam mystische, dämmerige Grundstimmung hervorzuzaubern. Zwar hat er nicht nüancierte Tönungen, wie sie Verlaine in seiner „Art Poétique" empfiehlt, verwandt, sondern einfache klare Farben. In diesem Falle sind es blau und weiß, wobei blau das unbewußt glückliche Dahindämmern versinnbildlicht, die weiße Farbe das Wissen um die Dinge darstellt. In der nächsten Erzählung „Ariane ou le Chemin de la Paix Eternelle" ist grau die Farbe, welche die Nirwana-Stimmung heraufbeschwören soll. Diese Erzählung behandelt das Problem des Todes. Beim Anblick einer finsteren Höhle fürchten sich die Frauen vor dem Hades. Thrases beruhigt sie durch die Erzählung der Schicksale Ariadnes, nachdem sie von Theseus verlassen worden war. Als sie verzweifelt am Meeresstrande saß, fielen die Mänaden über sie her und zerrissen sie. Dionysos belebte sie dann wieder und versprach ihr, sie auf den „Weg der ewigen Ruhe" zu führen. Sie werde fortan keine Empfindungen mehr haben; das Land, in das sie sich begebe, sei grau in grau. „... La survie est un rêve sans joie et sans chagrin; sans désir et sans jouissance, tu ne connaîtras plus la douleur."[87]) Auf die angstvolle Frage Ariadnes, ob sie unter den Millionen Seelen allein sein müsse, tröstete er sie, sie werde an seiner Seite als Königin der Unterwelt regieren. Melandryon nahm den Erzähler beiseite und sagte ihm, er habe nicht die Wahrheit gesagt. Thrases gestand, daß in Wahrheit Dionysos Ariadne vollkommen vernichtet habe, aber ihr durch die Glücksversprechungen mehr

87) Oeuvres compl. VIII, S. 38.

Glück gegeben habe als er versprochen hatte. Er, Thrases, habe dasselbe für die Frauen getan wie Dionysos für Ariadne: „... car l'espoir est plus doux que la conquête.... Les femmes ne savent pas cela."[88])

Beide Erzählungen atmen die Fin-de-siècle-Stimmung. Bewußtloses Dahindämmern, Nirwana waren die Sehnsucht vieler überkultivierter Dichter der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Der junge Louys hatte in Künstlerkreisen verkehrt und deren Anschauungen in sich aufgesogen, darunter auch die pessimistische Philosophie Schopenhauers, die zu jener Zeit viele Adepten aufwies. Wie sein Freund Barrès hat er diese Mode später überwunden; denn die Weltmüdigkeit paßte so gar nicht zu seinem Wesen. Er kannte nur ein Bedauern, nämlich daß das erotische Glücksbedürfnis nie gestillt werden wird.

„La Maison sur le Nil ou les Apparences de la Vertu" ist kein Mythos, sondern der Reisebericht eines Freundes, den Clinias mit der Begründung vorträgt, auch er enthalte eine tiefe Symbolik: Der Freund bat auf einer Reise durch Ägypten um Gastfreundschaft; sie wurde ihm in jeder Weise gewährt. Als er am nächsten Morgen weiterzog, lief ihm eine Tochter des Hauses nach; denn sie liebte den Fremden und wollte ihm für immer folgen. Als der Freund sie nicht loswerden konnte, nahm er sie mit und verkaufte sie bei der nächsten Gelegenheit. Die Erzählung empörte die Zuhörer; doch Clinias verteidigte seinen Freund: sie hatte sich ihm zu eigen gegeben, Eigentum kann man veräußern. „Il ne faut pas juger les choses sous le rapport du Bien et du Mal. Ce sont des considérations qui varient selon les climats et dont on a beaucoup exagéré l'intérêt. La seule règle de vie qui semble légitime, c'est le souci de la beauté."[89]) Das Mädchen war häßlich, also hatte er recht gehandelt.

Hier stehen wir vor der äußersten Konsequenz des Art-pour-Art-Prinzips: Kunst nicht nur um ihrer selbst willen, sondern jenseits von Gut und Böse als einzige Norm im Leben. Diese letzte Steigerung verdanken die Pariser Künstlerkreise dem englischen Dichter Oscar Wilde, der sich in jener Zeit oft in Paris aufhielt. Der Wanderer der Erzählung handelt wie Dorian Gray. Louys und Wilde waren lange Zeit eng befreundet. Louys hat die Wildeschen Gedanken noch viel später, allerdings in wesentlich gemäßigterer Form, in der Novelle „L'Homme de Pourpre" vorgetragen.

Amaryllis erzählt die nächste Geschichte selbst „Byblis ou l'Enchantement des Larmes". Byblis und Caunos waren als Zwillinge der Vereinigung des Flußgottes Meander und der Nymphe Cyanea entsprossen. Von klein auf lebten sie zusammen und liebten einander.

88) Oeuvres compl. VIII, S. 40.
89) Oeuvres compl. VIII, S. 59.

Später kamen der Mutter Bedenken, und sie versuchte alles, ihre Kinder vor der Blutschande zu bewahren. Caunos sah nicht ein, warum ihm verboten sein sollte, was bei den Olympiern Gewohnheit war. Als die Mutter alle Bemühungen scheitern sah, ließ sie Caunos von einer Centaurin wegtragen. Byblis machte sich sofort auf die Suche nach ihrem Bruder, aber soweit sie auch gehen mochte, sie fand ihn nicht. Als sie sich schließlich ganz verirrt hatte, fing sie in ihrer Verzweiflung an zu weinen. Die Tränen hörten nicht mehr auf zu fließen, sie selbst verwandelte sich langsam in Marmor. Ihr Schmerz war mit dem Leben zugleich in den Tränen hinweggenommen worden.

Die mythologische Fabel ist Ovid (Met. IX) entnommen. Darum enthält diese Erzählung viel mehr märchenhafte Elemente als die andern. Trotzdem der Wald durch Hamadryaden und Nymphen bevölkert wird, ist jedoch die Schilderung des Waldes ganz modern. Man denkt unwillkürlich wie bei den „Chansons de Bilitis" an die Bilder Böcklins. Diese Erzählung gehört zu dem Schönsten, was Louys geschaffen hat.

Die letzte vollendete Erzählung ist „Danaé ou le Malheur". Zeus hatte Danaé, als sie im Turm eingeschlossen war, im Goldregen beglückt. Diese Stunde konnte sie später nie vergessen; sie lebte stets in der Hoffnung, das Gold werde wieder zu ihr kommen. Die Götter erretteten sie aus den schwersten Gefahren und brachten sie ins Reich des Königs Polydektes, dessen Hand sie des Goldes wegen ausschlug. Trotzdem man sie sorgfältigst behütete, geriet sie eines Tages in die Schatzkammer des Königs. Beim Anblick des Goldes glaubte sie ihren Geliebten wiederzufinden und warf sich ihm in die Arme; aber sie mußte erfahren, daß es nur kaltes Gold war und daß ihr Glück nie wiederkommen werde, daß das Unglück nichts anderes ist als „un bonheur ancien qui ne veut pas recommencer".[90])

Die Erzählungen stimmen in vielen Punkten nicht mit den antiken Mythen überein. Diesen Einwand fängt der erste Erzähler auf und verteidigt die Freiheit damit, daß die Erzählungen nur symbolisch seien und gibt zugleich die Erklärung, weshalb sie so dunkel und verworren seien: „Il ne faut jamais expliquer les symboles. Il ne faut jamais les pénétrer.... Celui qui a figuré le symbole y a caché une vérité, mais il ne faut pas qu'il la manifeste, ou alors pourquoi la symboliser?

Il ne faut pas déchirer les Formes, car elles ne cachent que l'Invisible. Nous savons qu'il y a dans ces arbres d'adorables nymphes enfermées, et pourtant quand le bûcheron les ouvre, l'hamadryade est déjà morte. Nous savons qu'il y a derrière nous des satyres dansants et des nudités divines, mais il ne faut pas nous retourner: tout aurait déjà disparu.

C'est le reflet onduleux des sources qui est la vérité de la Naiade.

---

90) Oeuvres compl. VIII, S. 97.

C'est le bouc debout au milieu des chèvres qui est la vérité du satyre, C'est l'une ou l'autre de vous toutes qui est la vérité d'Aphrodite. Mais il ne faut pas le dire, il ne faut pas le savoir, il ne faut pas chercher à l'apprendre. Telle est la condition de l'amour et de la joie."[91])

Die Prosaliteratur des Symbolismus ist heute fast ganz verblaßt und in Vergangenheit geraten. „Le Crépuscule des Nymphes" dagegen wird heute noch gelesen und geschätzt. Es verdankt sein Nachleben nicht symbolistischer Gedankentiefe, sondern der trotz des dunklen Inhalts kristallklaren klassischen Sprache.

Louys hat den Novellen-Zyklus nicht mehr vollendet, weil er von der symbolistischen Manier ganz abgekommen war. Gewiß war die Mehrzahl der Erzählungen nach seiner symbolistischen Epoche erschienen; das erklärt sich aus der langsamen Arbeitsweise von Louys. Selbst wenn er etwas fertiggestellt hatte, veranlaßten ihn Skrupel, das Werk noch geraume Zeit liegen zu lassen, ehe er sich zur Veröffentlichung entschloß. „Byblis", das 1898 erschien, wird sicher schon 1893/94 fast fertig gewesen sein. Aus den fragmentarischen Aufzeichnungen zu den geplanten Erzählungen dagegen ersieht man, daß er in seiner Arbeit noch nicht weit fortgeschritten war. Zu einer vollständigen Neuschaffung symbolistischer Erzählungen konnte er sich später nicht mehr aufraffen.

Contes.

Die späteren Erzählungen, die er in dem Bande „Contes" vereinigt hat, sind so verschieden voneinander, daß man sie nicht einmal zu Gruppen zusammenschließen kann. Eine Ordnung nach ihrer Entstehungszeit ist unmöglich, da dieselbe unbekannt ist. Bei einer Reihe von Novellen ist das Datum der Veröffentlichung bekannt; aber wie schon bei Gelegenheit von „Crépuscule des Nymphes" gesagt worden ist, ist damit nur der Terminus ante quem gegeben. Deshalb wird die Analyse der Novellen sich an die Reihenfolge der Ausgabe in den gesammelten Werken im allgemeinen halten.

Die Einleitung des Bandes bildet „Les trois Roses de Marie-Anne" (1909). Es ist wohl die jüngste aller Erzählungen — wenn das unbedeutende Märchen am Schluß des Bandes, das man zeitlich nicht festlegen kann, nicht noch später entstanden sein sollte. — Sie gehört zu dem Wenigen, das Louys nach der Krise von den Jahren 1903—1907 noch geschaffen hat. Sein verlöschendes künstlerisches Feuer flackert noch einmal zu einer schönen reinen Flamme auf. Sie übertrifft alle früheren Erzählungen, weil sie alles enthält, was er an Schönem schaffen konnte. gelal

91) Oeuvres compl. VIII, S. 22.

Die Handlung spielt im 16. Jahrhundert auf der Tour de Beurre der Kathedrale von Rouen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Louys ein Gegenstück zu dem Glöckner von Notre-Dame seines verehrten Victor Hugo hat gestalten wollen; doch lassen sich keine inhaltlichen Beziehungen nachweisen. Der Lehrling des alten Glöckners liebt dessen schöne Tochter, wagt aber nicht, ihr seine Liebe zu gestehen. Diese kennt das Leben der Welt nur vom Turm aus und aus den Heiligenleben. Den Heiligen offenbarte sich Gott und die Jungfrau Maria, ihr aber nie. Sie glaubt das Fehlen des Übersinnlichen in ihrem Leben ihrer großen Sündhaftigkeit zuschreiben zu müssen und verfällt in tiefe Betrübnis. Als der Lehrling eines Abends vom Besuch der Eltern zurückkehrt, bringt er ihr drei Rosen mit. Da sie schon schlafen gegangen war und die Rosen unverwelkt in ihren Besitz kommen sollten, klettert er am gotischen Gesims entlang und legt die Blumen in ihrem Zimmer nieder. Marie-Anne erwacht aus ihren Träumen, erblickt die Rosen und sieht in ihnen einen Gnadenbeweis der Jungfrau Maria. Jetzt kann sie wie die Heiligen auf den Flügeln der Luft einhergehen, aber die Luft trägt sie nicht und sie stürzt in die Tiefe.

Die Schilderung der Zeit und der Landschaft, der zarten Liebe des Jünglings, des mystischen Eifers und Glaubens des Mädchens ist in eine wundervoll harmonische Prosa gefaßt. In dieser Erzählung brauchte Louys keine verwickelte Psychologie darzustellen, es fehlen die erotischen Szenen; ferner verzichtet er auf die pedantische Präzision technischer Termini. So wurde aus dieser Erzählung ein reines Wortkunstwerk von solcher Geschlossenheit, daß man dem Text kein Wort entnehmen könnte, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören.

„L'Homme de Pourpre", wohl die berühmteste Novelle von Louys, steht nicht auf derselben Höhe. Den Inhalt dieser Rahmenerzählung, deren Hauptpersonen griechische Künstler des dritten vorchristlichen Jahrhunderts sind, hat Louys wohl selbst frei erfunden. Der Bildhauer Bryaxis erzählt, daß der Maler Parrhasios einen Menschen edler Abkunft zu Tode gequält habe, um ein Modell für den gefesselten Prometheus zu haben. Es soll gezeigt werden, daß die Kunst verpflichtet ist, die heiligen Grenzen der Sittlichkeit zu durchbrechen, um das Höchste zu erreichen. Die Kunstauffassung ist dieselbe wie in „La Maison sur le Nil". Ein leiser Zweifel an ihr deutet sich jedoch in den Worten des alten Bryaxis an: „... il peut être bon et même grand qu'un artiste ose et puisse se mettre, non pas au-dessus du roi quelconque dont l'armée passe le long de ses murs, mais plus haut que les lois humaines, et plus haut que les lois divines, le jour où ses muses lui commandent de fouler aux pieds tout ce qui n'est pas elles.

Bryaxis s'était dressé.

Nous murmurâmes:

— Qui a fait cela?

— Personne, peut-être, dit le vieillard avec un songe dans les yeux. Personne... si ce n'est Parrhasios... Et encore, fit-il bien? ... Je le croyais autrefois. Aujourd'hui, je ne sais plus que penser."[92]) Der Amoralismus der Kunsttheorie wirkt noch eisiger durch die prunkvolle Sprache, die wie steifer Brokat anmutet.

Die Erzählung „Une Volupté nouvelle" enthält eine Huldigung für den „paien mystique" Louis Ménard, der an der Entwicklung des Hellenismus im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen großen Anteil hat. Louys verherrlicht ihn durch den Mund der Hetäre als den besten Kenner antiker Religiosität: „... j'ai dormi enfermée dans les caves glaciales du Louvre. J'y serais toujours si un grand paien, un saint homme, M. Louis Ménard, le seul qui se souvienne aujourd'hui des rites et des gestes divins, n'avait prononcé devant ma tombe les paroles traditionnelles qui savent rendre aux pauvres mortes une vie éphémère et nocturne."[93]) Auch die Form der Novelle wird man auf Ménard zurückführen müssen. In den „Lettres d'un Mort" läßt Ménard einen Toten sich mit der Gegenwart auseinandersetzen. In der gleichen Weise streitet die antike Hetäre mit dem Schriftsteller über die Kultur der Gegenwart. Das Urbild für beides ist der Totendialog, in dem die Vertreter verschiedener Epochen sich im Elysium begegnen und ihre Anschauungen und die ihrer Zeit verteidigen. In diesem Falle handelt es sich um eine Tote, die mit dem Autor ihre Ansichten austauscht. Lucianus

Dichter und Hetäre streiten sich darüber, ob die Menschen seit 2000 Jahren Fortschritte gemacht haben. Der Autor weist auf die modernen Errungenschaften hin, aber er wird von der Hetäre immer übertrumpft. Welches Gebiet er auch anschneiden mag, sie beweist ihm, daß die Menschen von ehedem es mit ihren primitiven Hilfsmitteln ebenso gut, wenn nicht noch besser gemacht hätten. Ist seit Homer ein schöneres Epos, sind schönere Skulpturen als die der Griechen geschaffen worden? Was Luxus und Wollust anginge, sei ihre Überlegenheit unbestreitbar. Um es ihm zu beweisen, gewährt sie ihm ihre Gunst. Die Details gibt Louys an dieser Stelle nicht, sondern verweist auf „Aphrodite". „Quelles que soient les curiosités des jeunes filles qui liront ce fragment de mémoires, je ne pousserai pas plus avant la description de ce qui suivit: d'abord parce que j'ai déjà écrit, sur les documents de Callistô, tout un livre qui est „Aphrodite", et ensuite parce qu'une cer-

---

92) Oeuvres compl. VII, S. 25.

93) Oeuvres compl. VII, S. 68. Diese Stelle ist dem gründlichen Forscher Peyre in seinem Werk über Ménard (Romanic Studies VI, 1933) entgangen. Peyre sucht zu beweisen, daß ein unmittelbarer Einfluß von Ménard auf die französischen Schriftsteller kaum zu belegen ist.

taine réserve me retiendrait peut-être encore, à présenter, sous une forme personelle, le détail d'une nuit excessive."[94])

Im weiteren Verlauf des Kampfes resigniert der Dichter schließlich und bietet ihr eine Zigarette an. Sie sieht ihn erstaunt an und bekennt, daß die Griechen sich einer solch lächerlichen Gewohnheit nicht hinzugeben pflegten. Sie versucht die Zigarette am Ende doch und muß verschämt zugeben, daß die Moderne „eine neue Wollust" gefunden hat.

Die Sprache der Erzählung erinnert mit ihrem spöttischen, schalkhaften Ton an die „Aventures du Roi Pausole". Auch die Art, wie die Antike gegenüber den technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts verteidigt wird, ist die gleiche. Die Zusammenhänge klären sich dadurch auf, daß Louys diese Novelle verfaßte, als er bereits mit den Vorarbeiten zu dem genannten Roman beschäftigt war.

André Gide hat in den „Lettres à Angèle"[95]) obige Novelle von Louys zum Anlaß für eine feinsinnige Erörterung des Verhältnisses von Geschichte und Fortschritt genommen. Seine Kritik, die an sich völlig berechtigt ist, trifft die Erzählung nicht. Louys hatte sicher keine ernsthafte kulturhistorische Auseinandersetzung zwischen Antike und Moderne im Auge, sonst hätte er nicht die Moderne durch die Zigarette über die Antike triumphieren lassen. Es handelt sich um ein geistreiches, amüsantess Spiel.

In Wirklichkeit ist die Zigarette der verherrrlichte Gegenstand der Erzählung. Louys pflegte als Nachtarbeiter bis 80 Zigaretten in einer Nacht zu rauchen. Was ihm die Zigaretten bedeuten, sagt er am Eingang der Novelle: „Une nuit, comme je me trouvais là, en conversation silencieuse avec deux chats de faience bleue accroupis sur une table, j'hésitais à choisir entre deux passe-temps de solitude: écrire un sonnet régulier en fumant des cigarettes, ou fumer des cigarettes en regardant le tapis du plafond. L'important est d'avoir toujours une cigarette à la main; il faut envelopper les objets d'une nuée céleste et fine qui baigne les lumières et les ombres, efface les angles matériels, et, par un sortilège parfumé, impose à l'esprit qui s'agite un équilibre variable d'où il puisse tomber dans le songe."[96]) Der letzte Satz verrät, daß für ihn die Zigarette ein Narkotikum war, durch das er sich in den schöpferischen Zustand des „songe" versetzte, in dem er obige Novelle erlebte.

„Dialogue au Soleil Couchant" ist das Zwiegespräch zwischen dem Hirten Arcas und der Hirtin Melitta, das, wie der Name Arcas an-

---

94) Oeuvres copl. VII, S. 78.

95) André Gide, — Prétextes. Paris: Mercure de France 1913. S. 106—109.

96) Oeuvres compl. VII, S. 65/66.

deutet, in Arkadien stattfindet. Die Unterhaltung in der Abenddämmerung ist auf einen sanften, schwermütigen Klang gestimmt, der alles mit einer tiefen Wollust erfüllt. Die antike Hirtendichtung ist in dem Dialog stets gegenwärtig. Es fehlt allerdings die reale Hirtenwelt Theokrits, das Zwiegespräch ist eleganter als bei Vergil. In der äußeren Form ist es der Dialog, bei dem der Sprechende jedesmal mit Namen aufgeführt wird, der an die Eklogen Vergils erinnert; inhaltlich gemahnen Rede und Gegenrede der Liebenden an die Aufnahme des Themas im Liederwettstreit der Hirten:

Arcas

.... Viens jusqu'au vieil arbre là-bas, qui est devant le clair de lune. Sa grande ombre rampe jusqu'à nous, suis-la...

Melitta

Il est grand comme un palais...

Arcas

Le palais de tes noces, qui s'ouvre pour nous deux au fond de la nuit sacrée...

Melitta

J'entends du bruit... Ce sont les palmes...

Arcas

Les palmes bruissantes du cortège nuptial.

Melitta

Ces étoiles...

Arcas

Ce sont les torches.

Melitta

Et ces voix...

Arcas

Ce sont les dieux.[97])

Vor allem ist es Louys gelungen, die Harmonie der Komposition Vergils nachzuformen, soweit es die ungebundene Rede zuließ; Rede und Gegenrede entsprechen sich in der Wortmasse, besonders kunstvoll ist der Schluß gestaltet, dessen äußere Form allein schon andeutet, daß das Zwiegespräch zu Ende ist:

Melitta

Mon époux, quel est ton nom?

Arcas

Arcas. Et le tien?

Melitta

Melitta.[98])

97) Oeuvres compl. VII, S. 62/63.
98) Oeuvres compl. VII, S. 63.

„Escale en Rade de Nemours" ist wieder eine Rahmenerzählung; der Verfasser lernt auf einer seiner Reisen nach Nordafrika einen Araber kennen, der die Geschichte seiner Damaszenerklinge erzählt. Das Bemerkenswerte an dieser Novelle ist, daß Louys Blut, Wollust und Tod in einem Augenblick zusammengeballt hat. Ein Araberweib ist ihrem Manne, dem Bruder des Erzählers, davongelaufen. Der Gatte verfolgt seine Frau und entdeckt sie schließlich in den Armen ihres Geliebten. Er tötet beide mit einem Hieb der Klinge; sie lebt jedoch noch einige Augenblicke, in denen sie ihm dankt, daß er sie im „évanouissement du bonheur" vergehen läßt, während er dereinst alt in Leid und Krankheit werde sterben müssen.

„La Fausse Esther" ist ein Beitrag zum Anekdotenkranz, der um Balzac gewunden worden ist. Ein Beitrag von Louys kommt überraschend, da er ja Guez de Balzac wegen seiner formalen Kunst Balzac le Grand genannt hat, um den andern Balzac herunterzusetzen. Obwohl der gewaltigen Persönlichkeit Balzacs Verehrung gezollt wird, ist die Erzählung als Ganzes ekelerregend, da er wie gewöhnlich häßliche erotische Züge hineinträgt, die psychologisch zudem vollkommen unglaubhaft sind.

„La Confession de Mlle X" beleuchtet das Problem der Ohrenbeichte. Ein erfahrener Priester schildert den Fall eines jungen frommen Fräuleins, das in der Beichte Sünden gestand, die, wie sich später herausstellte, gar nicht von ihr begangen sein konnten. Den Erotologen Louys mußte die Beichte besonders anziehen. In der Erzählung „Le Capitaine aux Guides" ist es der Arzt, der an Stelle des Priesters die Beichte abnimmt.

In „L'Aventure extraordinaire de Mme Esquollier" wird eine Dame der höchsten Pariser Gesellschaft mit ihrer Tochter entführt, weil diese ein Kleid trägt, dessen Muster von irgend einer Seite dringend gewünscht wird. Der findige Schneider hatte, da er keinen anderen Ausweg fand, die beiden Damen entführen lassen, um in den Besitz der Muster zu kommen. Als sie diese Geschichte ihren Bekannten erzählen, glaubt ihnen niemand; alle sind sich darin einig, daß man eine komplizierte Geschichte für das Ausbleiben während einer Nacht erfunden habe.

„Une Ascension au Venusberg" schildert ein novellenhaftes Reiseerlebnis. 1891 war Louys mit Maurice Barrès zu den Bayreuther Festspielen gewallfahrtet. Louys war dann allein nach Thüringen in die Stätte der Tannhäuserhandlung gereist. Ausgezeichnet hat er die Landschaftseindrücke wiedergegeben, aber der Hauptteil der Erzählung, die Unterhaltung mit dem Irren auf dem Hörselberg, ist unerfreulich.

Die restlichen Erzählungen sind zu unbedeutend, um sie einer eingehenden Analyse zu unterziehen; sie vervollständigen nur den bunten Strauß seiner Novellen. Alle Erzählungen bringen kaum neue Themata

gegenüber den Romanen, sie bringen dieselben gewöhnlich in überspitzter Form. Eingangs ist schon darauf hingewiesen worden, daß die „Contes" im Gegensatz zu den symbolistischen Erzählungen nur eine Sammlung von Einzelerzählungen sind. Vergleicht man ihre äußere Form, so fallen die großen Unterschiede gleich in die Augen: einige sind Rahmenerzählungen, andere Reiseberichte, historische Erzählungen oder Kurzgeschichten in Dialogform. Daraus geht hervor, daß Louys keine besondere Technik der Novelle angewandt hat. Er hat erzählt, wie es ihm gerade in den Sinn kam: es sind Gelegenheitsschöpfungen, deren Abfassungszeiten manchmal sehr lange auseinanderliegen. Daraus geht auch hervor, daß ein bestimmter Einfluß auf die Gestaltung seiner Novellen nicht vorhanden gewesen ist. Wie in seinen anderen Werken schimmert seine Gelehrsamkeit durch.

Archipel

„Archipel" erschien 1906; es est eine Sammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätzen und einigen kurzen Erzählungen. Vermutlich hat Louys, der zu jener Zeit völlig unproduktiv war, aus finanziellen Gründen diesen Band zusammengestellt. Wie schon oben berichtet, wurden in der Gesamtausgabe die Erzählungen zu dem Band „Contes" geschlagen. Es sind daher im Band XI nur noch die Aufsätze vereinigt. Wir lernen aus ihnen den Journalisten Louys kennen, der seine parnassische Zurückhaltung preisgibt und vor die breite Öffentlichkeit tritt, um auf sie zu wirken.

Louys, der immer auf die Wahl des Titels ganz besonderes Gewicht legte, hat dieser Sammlung den gesuchten Titel „Archipel" gegeben, den meines Wissens vor ihm nur Alphonse Retté für eine Aufsatzsammlung angewandt hatte: „L'Archipel en Fleurs". Er bedeutet dort soviel wie blühender Inselkranz. Littré gibt zwei Bedeutungen für Archipel an: 1) „étendue de mer parsemée de groupes d'îles", 2) „das ägäische Meer". Louys wird auf die zweite Bedeutung Bezug genommen haben, da ein Teil der Aufsätze, insbesondere „Lesbos d'aujourd'hui" in Griechenland und Kleinasien spielt.

Louys war äußerst vielseitig interessiert; wieviel Gelehrsamkeit ist in „Aphrodite" aufgestapelt, Gelehrsamkeit, die an Flaubert erinnert. Er hat sich nicht nur mit der Kulturkunde des Hellenismus befaßt, sein Wissensdurst war allgemein. In einem nicht abgesandten Brief an Paul Valéry, wahrscheinlich aus den Jahren 1916 oder 1917, gesteht er: „. . . j'ai eu dans ma vie cent curiosités, j'ai voulu avoir „des clartés de tout" ".[99]) Unter den Beschäftigungen, die er anschließend aufführt,

99) Mercure de France, 1933, T. 239, S. 311 ff.

erwähnt er Musik, vergleichende Grammatik, Paläographie, Bibliophilie, Bildhauerei, Archäologie, Anatomie, Literaturgeschichte, Sanskrit, arabische Literatur und Moraltheologie. Gewiß ist er kaum über das Stadium des Dilettanten hinausgekommen; wissenschaftlich hat er nur auf dem Gebiet der französischen Literaturgeschichte sich einen Namen erworben; aber er hat es verstanden, in gefälliger Form gewisse Ergebnisse der Wissenschaft in manchmal allerdings tendenziöser Färbung zu vulgarisieren.

Bei Gelegenheit der „Aventures du Roi Pausole" ist der Inhalt von „Liberté pour l'Amour et le Mariage" schon besprochen worden. Ähnliche Gedankengänge enthält: „Plaidoyer pour la Liberté morale" (1905). Drei Jahre nach der Abfassung des „Pausole" verteidigt er die dort vertretenen Ansichten mit einem Eifer, einer Glut, daß man die Überzeugung gewinnt, Louys hat an seine Chimären wirklich geglaubt. Für ihn war es eine Gewißheit, daß die Darstellung des unbekleideten, vollendet schönen Körpers auf der Bühne die Zuschauer zum Kultus des Schönen hinführen werde. Was hat uns von der Antike soweit entfernt? Nicht das Christentum an und für sich macht Louys dafür verantwortlich, sondern die paulinische Ethik, die heute in reinster Form vom Calvinismus vertreten wird. Die Scheinmoral des Genfer Geistes trage die Schuld an der Häßlichkeit und Unmoral der Gegenwart.

Die Analyse seiner Gedichte und Romane hat ergeben, daß Louys eine Kurve durchlaufen hat, auf deren Höhepunkt „L'Apogée" und „La Femme et le Pantin" stehen. Seine Ansichten über die Geschlechtsmoral haben sich nicht verändert. Sie finden sich im Kern schon im „Journal Intime", sie werden wieder aufgegriffen in dem Vorwort zu den „Chansons de Bilitis" und zu „Aphrodite", sie bilden die Gesellschaftskritik in den „Aventures du Roi Pausole". Er hat sie theoretisch gefaßt in den beiden oben erwähnten Aufsätzen. Vergleicht man alle Äußerungen miteinander, so kann man keine Änderung, nur eine Intensivierung feststellen. Die Erfahrungen des Lebens haben auf Louys keinen Einfluß gewinnen können, als ein neuer Don Quixote ging er seinen erotischen Glückträumen nach und formulierte sie als Postulate einer neuen Sittlichkeit. tt recte.

In dieser neuen Gesellschaft wird die Zensur nicht mehr ihre scheinheilige Rolle spielen können. Die Übelstände, die Louys in seinem Artikel „La Censure" aufdeckt, sind allerdings grotesk. In den literarischen Kreisen ereiferte man sich noch damals über die Angriffe, welche die Justiz auf Baudelaire und Flaubert unternommen hatte. Louys hat sich besonders für den Prozeß gegen Flaubert interessiert, unter seinen nachgelassenen Papieren fand sich eine Apologie für Flaubert.[100]) Bei Louys hat eigene Verärgerung den Ton der Polemik

100) Oeuvres compl. VIII, S. 221 ff.

verschärft. Der Inhalt seiner Romane und der Lieder der Bilitis war dazu angetan, die Zensur auf den Plan zu rufen. Besonders hat sich Louys mit dem Senator Bérenger und dessen Sittlichkeitsliga herumgestritten. Immerhin waren die Angriffe auf Louys gerechtfertigt; wenn er zum Gegenangriff überging, konnte er der Zensur nicht viel anhaben, denn dafür war er zu sehr belastet.

Dieselbe polemische Gereiztheit klingt aus dem Artikel „La Statue de la Vérité". Houdons „Diana" war 1777 wegen „une certaine liberté de détails" vom Salon zurückgewiesen worden. Katharina II. hatte sie dann gekauft und in die Ermitage von Petersburg bringen lassen, sodaß Frankreich heute nur einen Bronzeabguß besitzt. Diese Geschichte ist der Ausgangspunkt für eine breite Auslassung über Sitten und Gebräuche der Zeit. Louys übersieht dabei ganz, daß diese das Ergebnis einer langen Tradition sind. Er will diese ungeschriebenen Gesetze der Gesellschaft auf rationalem Wege abschaffen.

Louys hat sich nie um Politik gekümmert, obwohl sein Bruder ganz in ihr aufging. Nur im Tagebuch finden sich einige Reflexe, später aber nicht mehr. Dreyfus-Affäre und Weltkrieg haben in seinem Werk keine Spuren hinterlassen. Nur der Geburtenrückgang Frankreichs hat ihn beschäftigt. Seine Gedanken darüber hat er in einem zweiten späteren Teil des Aufsatzes „Liberté pour l'Amour et pour le Mariage" niedergelegt. Es war aber weniger das politische Moment bei dieser Frage, was ihn anzog, sondern er sah im Geburtenrückgang Frankreichs einen Beweis für die Notwendigkeit gesetzlicher Reformen.

„Une Réforme dangereuse" wendet sich gegen die Reform der Rechtschreibung, die eine Kommission unter der Führung von Paul Meyer 1903/04 übernahm.[101]) Louys wendet sich heftig gegen ihre Vorschläge. Sein Hauptargument ist, in wenigen Jahren würden dem Durchschnittsfranzosen die nicht reformierten Texte ebenso verschlossen sein, wie ihm heute ein Text des 16. Jahrhunderts ungenießbar ist, weil eine ungewohnte Orthographie ihn vor der Lektüre zurückschreckt. Da aber nicht alle Texte in die neue Orthographie umgeschrieben würden, gingen unendliche wissenschaftliche und literarische Schätze für die Masse des Volkes verloren.

Louys hat auf seinen Reisen nach Nordafrika eine große Bewunderung für die Araber gefaßt, der er in der Novelle „Escale en Rade de Nemours" Ausdruck verliehen hat; noch früher hatte er in seinem spanischen Roman „La Femme et le Pantin" die edelsten Eigenschaften der Spanier auf die Araber zurückgeführt. 1902 erschien die „Anthologie de l'Amour Arabe", hrsg. von Ferdinand de Martino und Abdel

101) s. Duschinsky, Über den gegenwärtigen Stand der orthographischen Reform in Frankreich" in Germanisch-Romanische Monatsschrift. II, 1909, S. 36—65.

Khalek bey Saroit, wozu Louys das Vorwort schrieb. Dieses Vorwort wurde in „Archipel" unter der Überschrift: „La Femme dans la Poésie Arabe" aufgenommen.

Er macht zunächst auf den wesentlichsten Unterschied zwischen abend- und morgenländischer Liebeslyrik aufmerksam: das arabische Mädchen, das Gegenstand der Liebesdichtung ist, hat etwa das Alter von 10 bis 12 Jahren. Die Lyrik ist daher naiv, ist deskriptiv, verfällt nie in Abstraktionen, weil die geistige Reife der Angebeteten noch nicht vorhanden ist. Aus der morgenländischen Kindlichkeit zieht er dann Parallelen zum „Canticum Canticorum", zur griechischen Anthologie und zu „Daphnis und Chloe": „Volontairement naïve est cette poésie, et sincèrement, et à propos. Que de sottises critiques n'avons-nous pas lues sur la „Fausse naïveté", sur la „mièvrerie" de Daphnis et Chloé, — pour prendre cet exemple d'amours orientales. Mais Chloé a treize ans! et comment une petite bergère éolienne de treize ans s'exprimerait-elle selon la vraisemblance, si elle ne montrait pas ses façons puériles de sentir, de pleurer, de parler, ou de se taire?[102])

Im allgemeinen fußt Louys auf Belegen, am Schluß kann er es aber nicht lassen, kühne Hypothesen aufzustellen. Vor den Kreuzzügen blühte die arabische Literatur, während in Frankreich die Kultur noch auf niedriger Stufe stand. Die Kreuzzüge brachten den Aufschwung, sie brachten u. a. das Minne-Ideal nach Frankreich: „La plus belle époque de la littérature arabe est celle qui précède le siècle des croisades. Nos premiers chevaliers sont entrés en Orient au milieu de la splendeur dont elle témoignait, car la littérature est le miroir des temps. ... Si l'on ne fait pas remonter plus avant dans l'histoire la noblesse française, c'est qu'en vérité elle n'existait point avant que la noblesse arabe ne lui eût donné sa forme, son incomparable modèle. Le caractère français dans sa forme actuelle date de cette Renaissance suscitée par les croisés. Beaucoup des qualités dont nous sommes le plus fiers sont dues à l'influence durable des mécréants vaincus sur ces victorieux. Il est certain qu'en particulier si le mot „galanterie" est presque intraduisible dans les langues germaniques, s'il exprime une nuance d'égards qui est purement française ou espagnole, c'est que les deux grands peuples à l'occident du Rhin se sont trouvés, encore presque barbares, sous le resplendissement de la civilisation sarrasine. Dans cette longue marche à travers le monde, du foyer de Hunding aux palais de Saladin, nous avons changé d'exemples et de vertus traditionnelles: il y a cette distance entre le nom de Frank et celui de Français."[103])

Es ist selbstverständlich, daß die Griechenland-Begeisterung von Louys in „Archipel" ihren Niederschlag gefunden hat. In „L'Ile

102) Oeuvres compl. XI, S. 78/79.
103) Oeuvres compl. XI, S. 96/97.

mystérieuse" bewundert er die Leistungen der Archäologen, die Licht in die graueste Vorzeit bringen. „Une Fête à Alexandrie" schildert die Prunkentfaltung hellenistischer Feste, gegen die alle modernen Versuche verblassen müssen. In „Lesbos d'aujourd'hui" erzählt er seine Reiseeindrücke vom gegenwärtigen Lesbos. Zu einer Zeit, da die moderne Sportbewegung noch in den Anfängen stand, zeichnete Louys nach dem Vorbild des griechischen Fünfkämpfers das Idealbild des Sportsmannes, das er dem entarteten Spezialistentum der spätgriechischen und römischen Spiele gegenüberstellte.

Betrachtet man diese Aufsätze unter dem Gesichtspunkt der Journalistik, so sind sie stilistisch fesselnd. Einen den Tag überdauernden Wert besitzen sie nicht.

Literarhistorische Schriften

Als seine dichterische Schaffenskraft versiegte, wandte sich Louys der Literaturgeschichte zu. Man hätte erwarten können, er würde sich mit der hellenistischen Epoche der griechischen Literatur beschäftigt haben, aber zu dieser Zeit (ungefähr seit 1802) interessierte sie ihn kaum noch. Er hat sich mit der französischen Literatur, vornehmlich vom 15.—18. Jahrh. befaßt. Auch in diesem begrenzten Gebiet hat er nur besondere Fälle behandelt, sei es, daß ein Problem der Lösung harrte oder es sich um unbekannte erotische Schriftsteller und Werke handelte oder er stilistische Untersuchungen anstellte.

Pierre Louys hat bis zu seinem Tode rastlos in seiner Bibliothek gearbeitet, veröffentlicht hat er nur wenige Aufsätze. Dagegen fand man nach seinem Tode große Kästen voller Notizblätter, die er sich bei seiner Lektüre gemacht hatte. Der Neurastheniker konnte die Energie nicht aufbringen, sich längere Zeit mit ein und derselben Sache zu befassen: „J'ai la funeste habitude de disperser à l'infini mes sujets de curiosité. Comme le roi Pausole changeait de femme tous les jours, j'abandonne chaque soir ma recherche de la veille pour en commencer une autre qui m'intéresse davantage, et que j'interromprai le lendemain, par amour pour une troisième..."[104]) Einige Aufsätze hat er in der „Revue des Livres Anciens" (1913—1917) veröffentlicht, eine bibliophile Zeitschrift, die er mit Loviot herausgab. Die wichtigsten literarhistorischen Arbeiten sind in dem Band „Littérature" der gesammelten Werke vereinigt worden.

Für diese Arbeiten besaß Louys eine einzigartige Bibliothek. Frédéric Lachèvre berichtet: „...Pierre Louys possédait la collection la plus riche, existant en France et à l'Etranger, des Florilèges libres

104) Mercure de Flandre, Mars 1928, S. 42.

et satiriques qui ont vu le jour pendant le premier quart du XVIIe siècle."[105]) Seine Freunde rühmen seine besondere Begabung, Bücher ausfindig zu machen. So entdeckte er u. a. Bruchstücke eines verschollenen Romans von Restif de la Bretonne.

Als erste literaturgeschichtliche Arbeit veröffentlichte er 1903 ohne Angabe des Verfassers und des Verlegers: Une Enigme d'Histoire littéraire: L'Auteur des XV Joyes de Mariage. Seine Anonymität hat er so gut zu wahren gewußt, daß eine Dissertation aus dem Jahre 1929 (Eberhard Krause: Neue Beiträge zu den XV Joyes de Mariage, Greifswald) nur von dem „Anonymus" spricht. Das Büchlein war Wendelin Förster, dem Professor für Romanische Philologie an der Universität Bonn, gewidmet. Die „15 Freuden der Ehe" scheinen damals die Philologen sehr interessiert zu haben, wie aus der Zahl der Textausgaben und der kritischen Arbeiten zu ersehen ist. Es ging um die Frage: Ist La Sale der Verfasser oder nicht? Wie ist das Silbenrätsel am Schluß der Handschrift von Rouen zu deuten? Louys lehnt die Verfasserschaft von La Sale ab und glaubt des Rätsels Lösung in dem Kleriker l'Abbé de Samer, Pierre II gefunden zu haben. Die Lösung wird allgemein abgelehnt, aber der Beweisführung gegen die Autorschaft La Sales stimmen Wendelin Förster und Joseph Bédier zu.

Das Rätsel ist bis heute ungelöst; manche Gelehrte glauben noch heute an die Verfasserschaft La Sales. Die Fachgelehrten haben sich ernsthaft mit dem „Anonymus" auseinandergesetzt und in verschiedenster Weise auf sein Büchlein reagiert. Ferdinand Brunot schrieb Förster über den Anonymus: „qu'il a aussi bien réussi à découvrir le nom de l'auteur qu'à cacher le sien."[106]) Grojean nahm sogar in seiner Besprechung an, daß der Romanist Heuckenkamp, Greifswald, der Verfasser sei. (Revue de l'instruction publique en Belgique 47, 1903, S. 153.) Von allen Besprechungen des Werkchens ist die von Wendelin Förster die interessanteste, weil ihre Kritik auch auf alle späteren literarhistorischen Versuche von Louys zutrifft. Förster bemerkt zu der Schrift, daß sie ein „flott und gewandt geschriebenes, elegant ausgestattetes Werk" sei, „das die strittigen Punkte scharf erfaßt und was die negative Seite anlangt, sicher erledigt." Nachdem er die Lösung von Louys dargestellt hat, fährt er fort: „Der Leser wird sicher, wie es mir ergangen, mit dem Verfasser die Überzeugung gewinnen. Allein dann kommen die Zweifel, zuerst einer, zwei, bescheiden; dann andere, und alle treten immer entschiedener auf." Er führt dann weiter seine Einwände auf, schließt aber mit den anerkennenden Worten: „So viel Scharfsinn und Kritik gegenüber müssen wohl erwogene, treffende und womöglich unwiderlegliche Gründe entgegengestellt werden."[106])

105) Mercure de Flandre, Mars 1928, S. 42.

106) s. Försters Besprechung von „Une Enigme d'Histoire Littéraire" in Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. Bd. 12, 1903, S. 402 ff.

Diese anonyme Schrift hat viel Staub aufgewirbelt; in noch viel größerem Maße geschah es durch die Behauptung von Louys, Corneille sei der Dichter der schönsten Komödien von Molière.[107]) Es wurde bei Louys allmählich eine Manie, auf zweifelhafte Anhaltspunkte hin gewagte Hypothesen aufzustellen. So entdeckte er, daß Sorel nicht der Verfasser des „Francion" sein könne, daß Scarron der Verfasser der „Escole des Filles" sei usw.

Louys ist auch als Literarhistoriker immer Dichter geblieben. Ihren Ausgang nahmen seine Untersuchungen von neuen Entdeckungen, wenn er dann die Sache weiter verfolgte, ging seine Phantasie mit ihm durch. Er begann auf Scheingründen Hypothesen aufzubauen, in die er sich dann so verrannte, daß er blind wurde für Einwände, die er sich bei ruhigem Erwägen selbst hätte machen müssen. Daher kommt es, daß man über seine Versuche die Achseln zuckt, obwohl hinter den Hypothesen viel brauchbares, sehr interesssantes Material steht.

Ein Literarhistoriker, Frédéric Lachèvre, ist bis heute ein begeisterter Louys-Verehrer geblieben. Das findet seinen Ausdruck darin, daß er an allen Sondernummern, die Louys nach seinem Tode gewidmet wurden, mitgearbeitet hat. Obendrein hat er noch drei Bücher, die Unveröffentlichtes und Briefe von Louys, sowie persönliche Erinnerungen enthalten, ausschließlich für Freunde von Pierre Louys veröffentlicht; sie sind daher fast unzugänglich. Woher kommt die Verehrung und Bewunderung für den Bibliophilen Louys bei dem besten Kenner der Libertins, der in jahrelanger, entsagungsvoller Arbeit die „Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700" verfaßte? Louys hat zu einem Teil des Werks (Bibliographie des recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiès depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile de Viau, 1626.) aus seinem reichen Wissen wesentliche Beiträge geliefert, sich sogar der Mühe unterzogen, die Korrekturen zu lesen. „.... pendant plus d'une année, Pierre Louys a sacrifié de nombreuses heures à cette révision ingrate qui ne devait lui rapporter ni honneur ni profit. Ne sachant comment lui manifester ma reconnaissance je lui ai offert de lui dédier l'ouvrage, — ce qu'il a accepté, — et de mettre son nom au titre, ce qu'il a refusé dans des termes inoubliables pour moi."[108])

Als Beispiel ihrer gemeinsamen Arbeit hat Lachèvre im „Mercure de Flandre" (a. a. O. S. 43 ff.) Briefe abgedruckt, die sein Lob, Louys sei der „Bibliophile le plus savant et le plus spirituel de notre époque" gewesen, rechtfertigen. Aus diesen wenigen Briefen erkennt man die außergewöhnliche Kenntnis der poetae minores der französi-

---

107) Frédéric Lachèvre, — Pierre Louys et l'Histoire littéraire. Privatdruck o. J. u. o. O.

108) Mercure de Flandre, Mars 1928, S. 42/43.

* Comme ce jugement est vrai !

schen wie auch der lateinischen Literatur. Leider sind die vielen Notizblätter bisher nicht veröffentlicht worden; sie sind sicher, obwohl nur Fragmente, von unschätzbarem Wert für die Kenntnis der antiken Vorbilder der Dichter des 16.—18. Jahrhunderts.

Immerhin hat Louys das unbestreitbare Verdienst, als erster auf unbekannte Dichter wie Sygognes und Jean Auvray aufmerksam gemacht zu haben, wie Perceau, der Herausgeber von „Le Cabinet secret du Parnasse" (Paris 1930) anerkennt.

Poétique

Louys hat seine Auffassung vom Dichter und dem Kunstwerk in seinem letzten Prosawerkchen „Poétique" niedergelegt. Sie erschien am 1. Juni 1916, also mitten im Weltkrieg in der Zeitschrift „Mercure de France". Im folgenden Jahre wurde sie in beschränkter Auflage bei Crès veröffentlicht. Ein Neudruck erfolgte in der Gesamtausgabe (Band XII) mit vielen Briefstellen und sonstigen Inedita, die zur „Poétique" in Beziehung stehen.

Die Poetik von Louys zerfällt in 10 Kapitel, von denen 1—3 dem Dichter beim Schaffen Verhaltungsmaßregeln geben, 4—7 die Elemente des Kunstwerks behandeln, 8—10 den Dichter nach der Schöpfung betreuen. Louys folgt also dem Werden des Kunstwerks. Seine Poetik verzichtet auf die Würdigung oder Ablehnung früherer Dichter, was bei Horaz und Boileau ein wesentliches Moment ausmacht; auch auf die Gattungen geht sie mit keinem Wort ein. Sie behandelt nur Allgemeines wie die „Art poétique" von Verlaine, die sich mit den Elementen der Poesie befaßt. Louis wendet sein Hauptaugenmerk auf die Elemente der Prosa.

Der herkömmliche Titel für ein solches Werk war „Ars poetica" oder französisch „Art poétique". Louys hat mit Absicht das Wort ars aus dem Titel weggelassen, wie folgende Briefstelle andeutet: „Elle est abominable, l'Epître aux Pisons. C'est un Manuel-Roret;[109]) on croirait qu'il donne des conseils à un manufacturier. Ce qu'il y a de pire, chez Boileau, et ce qui a stérilisé la poésie française de 1690 à 1820 (Chénier excepté!) vient de là. *

La thèse est: „Choisissez le sujet. Faites votre plan. Restez-y. Pas d'imaginations." C'est comme cela qu'il faut parler aux entrepreneurs de constructions: ne dépassez pas le devis."[110]) Ars entspricht im Zitat den Worten „manufacturier" und „entrepreneurs de constructions";

---

109) s. Larousse du XXe siècle: „encyclopédie populaire dite Manuel Roret, qui traite surtout de technologie.

110) s. Louys, — Oeuvres compl. XII, S. 27/28.

ars ist für Louys nur das Grundwort für die Ableitung artisan, nicht für artiste.

„L'Annonciation" hat Louys das erste Kapitel überschrieben. Dichtung ist irrational, daher muß der Dichter Willen und Vernunft ausschalten, damit er die Stimme der Muse vernehmen kann; denn die Muse suggeriert den Klang des Wortes vor dem Wort selbst, den Rhythmus des Satzes vor dem Satz selbst. Louys hat diesen eigentümlichen Vorgang in einem Brief geschildert: „Cette question de la personne invisible est vraiment bien étrange. J'écris tellement sous sa dictée qu'il y a des moments où j'entends mal, et comme elle ne répète jamais, je ne perçois que la sonorité du mot sans savoir ce qu'il signifie.

Prends par exemple la page que voici: . . .

„Lorsqu'ils furent arrivés au faîte, le ciel tout entier les entoura, et, comme un voyageur qui découvre la mer, Aimery s'arrêta et dressa la taille, dans l'ivresse de l'azur (renaquis)."

„Renaquis"? Qu'est-ce que cela voulait dire? C'était ce que j'avais entendu. Et il me fallait une épithète. Mais laquelle?

L'embarrassant, c'est que je ne savais pas du tout si Elle voulait me faire écrire une épithète de couleur, de forme, de sentiment, de qualité, de lumière . . . Je ne savais rien, que le son du mot. . . .

J'ai eu la patience de prendre un dictionnaire français ordinaire, et de voir tous les mots commençant par „re". C'est ainsi que j'ai trouvé reconquis, le mot que j'avais mal entendu. . . .

Est-ce curieux?

Ce petit incident que je te raconte tout au long se reproduit constamment. Ce n'est pas l'exception, c'est la règle. Et voilà la grande différence qu'il y a entre la rédaction d'un travail logique, pour laquelle on est maître de sa réflexion et de sa pensée, et l'écriture d'un ouvrage d'imagination, où il faut, avant tout, savoir bien comprendre ce que dit la Dame invisible. . . .

Travailler, pour moi, c'est donc prendre conscience du travail spontané qui se fait dans mon imagination. Mais j'ai bien le sentiment que cette imagination est étrangère à moi; qu'elle est très supérieure à moi; beaucoup plus intelligente que je ne le suis."[111])

Schon das erste Kapitel zeigt deutlich, daß es Louys nur auf die Kunst der Worte ankommt. Der Inhalt eines Kunstwerks kommt bei ihm erst in zweiter Linie in Frage, er ist letzten Endes nur das Gerüst für die Harmonie der Worte; deswegen wird von ihm in der Poetik auch nicht die Rede sein. Der Einfluß Mallarmés ist unverkennbar.

Aus den oben erwähnten Gründen verwirft das zweite Kapitel „La Page sans Titre" den Plan zu einem Werk, weil nur der lebendige Gedanke den unsterblichen Stil diktiere. Allerdings muß gesagt werden,

111) Louys, — Oeuvres compl. VIII, S. 199—201.

daß die Devise „jamais de plan" in vollkommenem Widerspruch zu allen seinen vorhergehenden Werken steht. Zu „Aphrodite" hat Louys sorgfältig Pläne entworfen, die er noch oft umgeworfen hat. Zu vielen beabsichtigten Werken sind die Pläne im Nachlaß gefunden worden. Zu der Novelle „La Persienne" fertigte er eine genaue Skizze des Ortes der Handlung an. Die „Poétique" ist lange nach seiner Schaffensepoche entstanden, daher gleitet sie leicht ins Utopische über.

Der letzte Satz erwähnt die „page blanche", eins der Kardinalworte Mallarmés. Sie ist bei Mallarmé Symbol für das unfruchtbare Ringen um die Schöpfung, Symbol für die Angst vor dem Nichtkönnen. Bei Louys ist sie dagegen etwas Geheimnisvolles, das durch die Stimme der Muse schon angefüllt werden wird.

Das dritte Kapitel verlangt vom Dichter, daß er nichts schreibe, was den Klang verletzen könne; lieber eine Stunde warten, als einen Fleck auf die Seite machen. Solche gesunden Skrupel hat Louys gehabt; er veröffentlichte erst, wenn das Werk wirklich vollendet war.

Auf diese „Préliminaires" folgen die „Simultanées", vier Elemente, die gleichzeitig beachtet werden müssen: Le Mot, La Touche, Le Rythme, Les Forces. Louys geht vom Dichter zum Kunstwerk, genauer gesagt zum Prosakunstwerk über und behandelt dessen Stilmittel.

Es gibt für jeden Begriff nur ein Wort; daher sind Synonyma zu vermeiden. Soll etwas besonderes hervorgehoben werden, dann empfiehlt er die Wiederholung als besseres und stärkeres Ausdrucksmittel. Epitheta sollen sparsam verwandt werden, aber wenn man eins nötig hat, soll man die Zeit nicht scheuen, um das einzig mögliche zu finden. Besondere Aufmerksamkeit ist auf das Verbum zu verwenden, denn es ist das Rückgrat des Satzes. Der Vergleich des Stils der Romane „Aphrodite" und „La Femme et le Pantin" hatte gezeigt, daß Louys im ersteren viel häufiger Metaphern gebraucht. Die gleiche Erscheinung läßt sich auch für Epitheta und Synonyma belegen. La Femme et le Pantin" kommt dem Stilideal der „Poétique" am nächsten.

Die Syntax ist das Gerippe des Satzes. Besondere Beachtung ist der Wortstellung zu schenken, damit keine Unebenheiten vorkommen, damit jedes Wort seinen vollen Klang erhält. Ganz neuartig ist die Bedeutung, die er der Negation als Ausdrucksmittel zukommen läßt: „. . . comment la perfide négation est ruse, nuance ou retour de flamme; et qu'au lieu d'effacer l'image, elle l'imprime."[112]) Im allgemeinen warnt man vor dem Gebrauch der Negation und gibt dem direkten Ausdruck den Vorzug. So finden sich in seinen Werken auch keine charakteristischen Beispiele für die Verwendung der Negation. Es handelt sich also hier um eine theoretische Möglichkeit, die der Schriftsteller Louys selbst nicht angewandt hat.

112) Louys, — Oeuvres compl. XII, S. 19.

Das Kapitel 6 ist das wichtigste der „Poétique"; denn es spricht vom Rhythmus, dessen grundlegende Bedeutung für den Stil von Louys bei vielen Gelegenheiten aufgedeckt worden ist. „Suivre le rythme qui palpite avec le coeur de l'idée," ist das Geheimnis der Musikalität seiner Stanzen und seiner Kunstprosa, deren Ideal er in den folgenden Zeilen entwirft: „Scander la prose. Une page bien écrite est celle dont on ne saurait enlever une syllabe sans fausser la mesure de la phrase."[113]) Im Verlauf des Kapitels gibt er noch praktische Ratschläge, wie man den Rhythmus durch besondere Konsonantenverbindungen, durch das stumme e oder durch die Interpunktion modifiziert.

Obwohl am Anfang des Kapitels auch Vers und Musik erwähnt werden, ist das alleinige Objekt, um dessen Willen die „Poétique" verfaßt ist, die Kunstprosa. Sie ist in seinen Augen schwieriger als die gebundene Rede, die in vielen Fällen nur „de la littérature sur rails" ist. Seine Gedanken hierüber hat er in einem kleinen Aufsatz „Prose et Vers"[114]) niedergelegt, der seinen Ausgang nimmt von dem Ausspruch Lamartines „J'écris en vers quand je n'ai pas le temps d'écrire en prose."

Das Kapitel „Les Forces" zeigt, wie hoch Louys die antike Tradition schätzt. Er ist bereit, um der rhetorischen Figuren willen die französische Grammatik zu vergewaltigen. In Wirklichkeit hat er sich davor gehütet. Er hat es nur in seinen Übersetzungen antiker Gedichte getan, und zwar aus Ehrfurcht vor dem Original; als er aber die „Chansons de Bilitis" dichtete, hat er die Regeln der französischen Grammatik sorgsam befolgt.

In den Schlußkapiteln „Finales" verweilt Louys zuerst bei der Geburtsstunde des Werkes. Der Dichter soll, wenn das Werk vollbracht ist, auf das letzte Raunen der inneren Stimme achten, die ihm die volle Gewißheit geben soll. Wohl soll man noch verbessern, aber die Verbesserungen dürfen das Werk, das ein lebendes Wesen ist, nicht durch allzu schwere Eingriffe töten: „Vers ou proses, les poèmes sont des créatures; et qui vivent; qui respirent; qui sont pleines d'organes; qui mourraient d'un mot coupé."[115])

Das letzte Kapitel befaßt sich mit der Persönlichkeit des Dichters. „Le Verbe seul est illustre."[116]) Der Dichter hat nur seinem Werk zu leben, äußeren Ruhm und Glanz zu meiden. Er besitzt statt dessen den Stolz, der ihn für immer gegen Elend, Liebe und Tod feit. Louys hat in dieser Beziehung vorbildlich gelebt; er hat den lauten Beifall immer gemieden. Nur von einem kleinen Kreis treuer Freunde

---

113) Oeuvres compl. XII, S. 20.
114) Oeuvres compl. XII, S. 41 ff.
115) Oeuvres compl. XII, S. 23.
116) Oeuvres compl. XII, S. 24.

umgeben, hat er einzig seiner Muse gelebt. Er hat nie den Weg zur Öffentlichkeit, zur Politik gesucht, ja er hat nicht einmal den Weg zum wirklichen Leben gefunden. Er wollte ihn auch nicht finden, sondern schuf sich in der Phantasie seine Welt, eine rein poetische Welt. Er hat in den letzten Jahren seines Lebens so zurückgezogen gelebt, daß viele ihn schon für längst gestorben hielten.

Betrachtet man die „Poétique" als Ganzes, so kann man ihr den Vorwurf nicht ersparen, daß sie in einem tiefen Widerspruch befangen ist. Wenn Dichtung etwas Irrationales ist, wenn die Muse, die Inspiration, dem Dichter den Klang des Wortes mitteilt, warum dann noch jene Anleitungen zur Vervollkommnung des Klanges der Sprache? Warum noch auf besondere Konsonanteneffekte achten? Überdies ist kaum anzunehmen, daß die Dichter die Konsonantenkombinationen, die dem Inhalt entsprechen sollen, sich vorher genau überlegen, wenn man von einigen lautmalenden Versen absieht. Louys hat zwar nach obigen Gesichtspunkten Verse von Victor Hugo, Rimbaud und besonders von Corneille analysiert und rückschauend die Überzeugung gewonnen, daß die Dichter bewußt darauf hingearbeitet hätten. Dann aber darf er Flaubert auch nicht vorwerfen, daß er allzu berechnend seine Kunstprosa geschaffen habe.

Trotz aller Reserven ist die „Poétique" das Werkchen von Louys, das den Künstler mit seinen hohen Aspirationen am klarsten enthüllt. Diesen weihevollen priesterlichen Ton fand er nur bei dem Allerheiligsten, was sein Inneres bewegte; das war die Dichtung, der er schon als Jüngling sein Leben geweiht hatte. Wenn seine früheren Werke immer einen peinlichen Erdenrest zu tragen übrig ließen, so offenbart die „Poétique", daß im Grunde sein Streben groß und rein war.

Hellenismus

Wenn man Louys seinen Platz in der französischen Literaturgeschichte anweisen will, genügt es nicht, seine Werke zu analysieren, sondern man muß auch seine wichtigsten Themen, die wie rote Fäden seine Werke durchziehen, nämlich seine Anschauungen über das Griechentum, über die Liebe, über den Künstler und die Seele im Zusammenhang einer eingehenden Betrachtung unterziehen.

Pierre Louys hat nicht auf der Schule Griechisch gelernt. Er mußte Homer in der schlechten Übersetzung von Bitaubé lesen und gewann ihm nur wenig Geschmack ab. Es war ihm unverständlich, wie man Homer mit Vergil vergleichen könne. Da fiel ihm die Homer-Übersetzung von Leconte de Lisle in die Hände; es war für ihn eine bestürzende Entdeckung. Er schreibt in sein Tagebuch am 17. Febr. 1888: „Je suis fou des Grecs depuis huit jours ... Pour Homère, ç'a

été une révélation."[117]) Eine Randbemerkung zu dem obigen Datum aus dem Jahre 1897 sagt dazu: „Autre date à retenir", was bedeuten soll, daß er später die Entdeckung der griechischen Literatur für seine Entwicklung als Künstler für ebenso bedeutend hielt wie die Entdeckung Victor Hugos. Er verschlang in kurzer Zeit alle Übersetzungen Leconte de Lisles und begann ernsthaft Griechisch zu lernen, um schließlich die Werke im Urtext lesen zu können.

1888 beginnt Louys sich mit griechischer Sprache und Literatur zu befassen; 1893 gibt er schon ausgezeichnete Übersetzungen aus der griechischen Anthologie heraus, die wegen der Schwierigkeit ihrer Gedichte eine hervorragende Kenntnis der Sprache voraussetzt. Im folgenden Jahre veröffentlichte er die Gedichte der Bilitis, die er selbst verfaßt hatte. Sein großer Roman, der ihn mit einem Schlage berühmt machte, trägt als Titel den Namen der Liebesgöttin „Aphrodite" und spielt in Alexandria. Die meisten Gedichte aus den Jahren 1891—1900 haben griechische Stoffe zum Inhalt. „Crépuscule des Nymphes" erzählt in symbolistischer Prosa alte Mythen wieder. In der Novelle „L'Homme de Pourpre" das unbeschränkte Herrschertum des griechischen Künstlers, der selbst die Schranken der Moral um der Erfüllung seiner Sendung willen durchbrechen darf. Mehr als die Hälfte seiner gesamten Produktion ist von Griechenland inspiriert.

Wie hat Pierre Louys Griechenland gesehen und was hat es für ihn bedeutet? Anfänglich hat er sich unter dem Einfluß von Leconte de Lisle eingehender mit den großen Dichtern der Blütezeit beschäftigt: Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes und Pindar. Doch findet man unter seinen Übersetzungen aus dieser Epoche der griechischen Literatur nur eine Ode Pindars und einige Bruchstücke aus Aristophanes, denen er eine kurze, für seine Auffassung sehr charakteristische Bemerkung vorausschickt: „Aristophane est triple: il y a en lui un Juvénal insupportable, un Armand Silvestre fastidieux, mais aussi un Shakespeare sans lequel Shakespeare ne serait pas. De ses deux premiers aspects on ne trouvera ici nul exemple: ni satires, ni scatologie, mais le lyrisme le plus pur, la fantaisie la plus hardie, et la psychologie la plus éclairée. Hymnes aux dieux, choeurs de nuées, de guêpes et d'oiseaux, cortèges d'hyménée, scènes d'amour et de jalousie."[118]) Louys scheidet aus dem Werk des Aristophanes die Elemente aus, die ihn stören. Ihn interessiert nur der reine Künstler; der Satiriker und Moralist ist dem l'Art-pour-l'Art-Künstler unerträglich. Er hat nicht den Versuch gemacht, die ganze Persönlichkeit des großen Komödiendichters als eine Einheit zu verstehen und zu würdigen.

Einmal hinderte ihn daran das oben angedeutete l'Art-pour-l'Art-

117) Oeuvres compl. IX, S. 173/4.
118) Oeuvres compl. VIII, S. 159.

Prinzip, das ihn von vornherein alles in der Dichtung ablehnen ließ, was demselben nicht entsprach. Dazu kam seine tiefe Verachtung der Philosophen, die einerseits aus einer einseitigen formalen Begabung, andererseits aus seinem Hedonismus entsprang: „Ces philosophes austères étaient regardés généralement par la société antique comme des fous malades et dangereux: on les bafouait sur toutes les scènes; on les rouait de coups dans la rue; les tyrans les prenaient pour bouffons de leur cour et les citoyens libres les exilaient quand ils ne les jugeaient pas dignes de subir la peine capitale".[119]) Die Dichter der Blütezeit haben sich aber ernsthaft mit den Anschauungen der „gefährlichen Geisteskranken" auseinandergesetzt. Man kann den großen griechischen Tragikern nicht gerecht werden und wird sie nicht schätzen können, wenn man nicht die philosophischen Strömungen jener Zeit kennt und würdigt. Louys hat sich daher nicht mehr mit ihnen befaßt. Aristophanes wird ausgenommen, weil Louys bei ihm den Haß gegen die Philosophen in schärfster Form ausgeprägt findet.

Während man die Namen der großen Dichter kaum erwähnt findet, beschäftigt sich Louys umso mehr mit der alexandrinischen Dichtung und besonders mit der griechischen Anthologie. Vielleicht wirkte dabei der Einfluß Chéniers mit.

Für sein Verhältnis zum Griechentum ist wohl auch Louis Ménard wichtig gewesen. Ménard wollte den antiken Polytheismus wieder zu Ehren bringen. Von den vielen Göttern hat Louys allerdings nur Aphrodite verherrlicht. Von Renans Griechenkult hat Louys den Haß gegen den Apostel Paulus übernommen, dem er vorwirft, das griechische Erbe im Christentum zugunsten des jüdischen Elements vernichtet zu haben.

Den stärksten Einfluß hat Leconte de Lisle auf Louys ausgeübt, aber nicht der Übersetzer, der ihn zuerst für Hellas begeisterte, sondern der Lyriker, der sich in seinen Gedichten, die griechische Themen zum Vorwurf haben, aus dem feuchten, trüben und nebligen Paris unter den blauen Himmel und die strahlende Sonne Griechenlands flüchtete, der sich aus den Enttäuschungen seiner Zeit, deren Häßlichkeit ihn anwiderte, in eine Zeit reiner Schönheit zurückzog. Dies goldene Zeitalter war nach Leconte de Lisle mit Hypatia, der letzten heidnischen Priesterin und Philosophin, die vom rasenden Christenpöbel in Alexandria gesteinigt wurde, untergegangen und vom finsteren Mittelalter der Askese und Inquisition abgelöst worden.

Während Skepsis und historische Schulung Renan vor einem Trugbild Griechenlands bewahrt haben, haben Louis Ménard und Leconte de Lisle darin nur die Ausgeburten ihrer schönheitsdurstigen Phantasie verehrt. Ihr Traumland erfüllte alle ihre Sehnsüchte, die

119) Oeuvres compl. VIII, S. 11.

ihnen die Gegenwart ungestillt ließ. Ihr Griechenland-Bild ist von ihren Wünschen gestaltet worden. Der uralte Glaube an das goldene Zeitalter fand hier seinen modernen Ausdruck.

Auch für Louys ist Griechenland ein ideales Land und Volk, welches gegen die moderne Welt scharf abgesetzt wird: „Hélas! le monde moderne succombe sous un envahissement de laideur. Les civilisations remontent vers le Nord, entrent dans la brume, dans le froid, dans la boue. Quelle nuit! un peuple vêtu de noir circule dans les rues infectes."[120]) Dagegen ist Griechenland überstrahlt von ewiger Sonne, seine Moral ist jenseits von Gut und Böse und hat als einziges Kriterium die Schönheit; dort gab es nichts Heiligeres „unter der Sonne als die sinnliche Liebe, nichts Schöneres als den Menschenleib."[121]) Der Durst nach Schönheit und erotischer Freiheit, mächtig erstanden in der Enge des Pariser Schullebens, läßt Louys unter der Führung von Leconte de Lisle ein imaginäres Griechenland finden, in das er künftig seine Sehnsüchte projizieren kann: „Du moins, qu'il soit permis à ceux qui regretteront pour jamais de n'avoir pas connu cette jeunesse enivrée de la terre, que nous appelons la vie antique, qu'il leur soit permis de revivre par une illusion féconde, au temps où la nudité humaine, la forme la plus parfaite que nous puissions connaître et même concevoir puisque nous la croyons à l'image de Dieu, pouvait se dévoiler sous les traits d'une courtisane sacrée..."[122])

Diese unbeschwerte Erotik fand Louys nicht in der reinen und maßvollen attischen Kunst, sondern im Hellenismus. Auf der Grenze zwischen europäischem und asiatischem Geist sind die Werke entstanden, die er aus dem Griechischen übersetzt hat: die Hetärengespräche des Lukian, die Gedichtes eines Meleagros und eines Paulus Silentiarius, in denen sich griechische Formvollendung mit östlicher Sinnlichkeit verbindet. Auf derselben Grenze spielt die Handlung seiner eigenen Werke, in deren Mittelpunkt die Hetäre steht: die Lieder der Bilitis, die zugleich Dichterin und Hetäre ist, und sein Roman „Aphrodite", dessen Inhalt der Triumph und der Untergang der Hetäre Chrysis ist.

Trotzdem wäre es falsch, in Louys nur einen Verherrlicher des sinnlichen Genusses zu sehen. Die Sinnlichkeit ist nach seiner Meinung die Vorbedingung für jeden kulturellen Aufschwung: „... la sensualité est la condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel. Ceux qui n'ont pas senti jusqu'à leur limite, soit pour les aimer, soit pour les maudire, les exigences de la chair, sont, par là même incapables de comprendre toute l'étendue des exigences de l'esprit. De même que la beauté de l'âme illumine tout un visage,

120) Oeuvres compl. IV, S. 14.
121) Oeuvres compl. IV, S. 12.
122) Oeuvres compl. IV, S. 14.

Ausrotten, dus.

de même la virilité du corps féconde le cerveau .... il semble que le génie des peuples, comme celui des individus, doit être, avant tout, sensuel. Toutes les villes qui ont régné sur le monde, Babylone, Alexandrie, Athènes, Rome, Venise, Paris, ont été, par une loi générale, d'autant plus licencieuses qu'elles étaient plus puissantes, comme si leur dissolution était nécessaire à leur splendeur."[123]) Als Gegenbeweis führt Louys Sparta an, eine Wüstenei, die „keinen Dichter, Maler, Philosophen, Historiker oder Gelehrten" hervorgebracht habe.

Der schöpferische Geist kann sich demnach überall entwickeln, wo sich die Sinnlichkeit frei entfalten kann. Dies letztere ist, wie Louys bei anderen Gelegenheiten ausgeführt hat, nur möglich, wenn die Staatsgesetze tolerant sind. So erklärt er den Aufschwung der Renaissance aus der moralischen Freiheit, die sich unter der Oberfläche des Christentums aus der Antike herübergerettet hatte; ihren Niedergang aus dem sieghaften Vordringen der Reformation, deren enge moralische Anschauungen in den Geist der Völker und in die Gesetze der Staaten eindrangen. Mit andern Worten, Griechenland mit Ausnahme Spartas verdankt seine Größe in erster Beziehung seinen Gesetzgebern, die dem Sinnenleben eine nie wieder dagewesene Freiheit eingeräumt haben.

Eine gesunde Sinnlichkeit ist in der Tat die Vorbedingung für eine große Kunst und hohe Kultur. Auf keinen Fall ist aber die Erotik, die Louys in den „Chansons de Bilitis" und in „Aphrodite" dem Leser vor Augen führt, eine gesunde Sinnlichkeit. Sie verrät die Dekadenz.

Die Theorien von Louys, ganz gleich auf welchem Gebiet, erweisen sich fast ausnahmslos als unhaltbar. Louys ist ein großer Formkünstler, aber seine Argumentationen sind meistens erschreckend naiv. Sie verderben auch vieles an seinen Werken; sie machen den kalten Prunk von „Aphrodite" erst recht unerträglich. Aber wo der Formkünstler Louys allein das Wort hat, wie in „Crépuscule des Nymphes" oder in vielen Liedern der Bilitis, kommt er einem Hellenismus nahe, den auch Wilamowitz hat gelten lassen in seiner dem Autor gewiß abholden Besprechung der „Chansons de Bilitis": „In gewissem Sinne ist auch P. L. Klassizist; er könnte wie Goethe sagen, daß die Hellenen den Traum des Lebens am schönsten geträumt haben, und seine Bilitis ist der Musarion Wielands gar nicht so entfernt verwandt."[124])

Durch Leconte de Lisle, Louis Ménard und andere Parnassiens war der Hellenismus eine Mode der Literatur des Fin-de-siècle geworden, der fast alle Schriftsteller Tribut gezollt haben. Aber Louys hat allen Zeitgenossen gegenüber seinen besonderen Hellenismus, der durch die Emanzipation des Fleisches bedingt ist. Der Roman von

123) Oeuvres compl. IV, S. 13.

124) Göttingische Gelehrte Anzeigen. 1896, S. 628.

Anatole France „Thais" hat gewiß viele Züge mit „Aphrodite" gemein; aber der Untergrund ist wesentlich verschieden: hier eine überlegen skeptisch-ironische Schilderung, dort ein leidenschaftlicher Kultus der Sinnlichkeit.

Zusammenfassend kann man sagen, Hellenismus und Paganismus erklären sich bei Louys aus dem Drang nach erotischer Freiheit. Wenn in den späteren Werken des Dichters ein allmähliches Abklingen des Hellenismus festzustellen war und wenn er sich im Alter überhaupt nicht mehr über Griechenland geäußert hat, so muß man seinen Hellenismus als eine vorübergehende Episode betrachten.

Liebe

Wie erklärt es sich, daß die Liebe im Leben und Schaffen von Pierre Louys eine so zentrale Stellung einnimmt? Es wäre unmöglich, sich darüber Klarheit zu verschaffen, wenn das Tagebuch aus der Jugendzeit nicht vorläge. Es erzählt von jünglingshafter Schwärmerei für schöne Mädchen, wobei immer die Klage über die Enge des Schullebens laut wird: „Oh! pourquoi coffrer ainsi les enfants? Pourquoi leur faire passer les plus beaux jours de leur existence loin de la nature, loin des forêts et loin du bonheur, loin des jeunes filles?" Und eine Seite weiter: „Et — surtout! — pourquoi parquer les jeunes gens par sexe? pourquoi séparer ceux qui demandent à être réunis? pourquoi, enfin, forcer les hommes ici-bas à ne connaître la jeune fille qu'après avoir vu la cocotte?"[125])

Es folgen dann seitenlange Exkurse über Modeeigentümlichkeiten und gewisse Regeln des Anstandes, die seinen lebhaften Widerspruch hervorrufen. Diese Gedanken des frühreifen, etwas altklugen Schülers hat Louys zwei Jahrzehnte später in seinem „Plaidoyer pour la Liberté morale" nur etwas weiter ausgeführt, wie ja das Tagebuch schon fast alle seine späteren Gedanken in nuce enthält. Louys lehnt sich also schon als Schüler gegen die bürgerliche Moral auf, wozu der Zwang der Schule nicht unwesentlich beigetragen haben wird.

Die Ecole Alsacienne, die Louys besuchte, war ein protestantisches Institut. Die strenge kalvinistische Moral, die dort herrschte, forderte seinen Widerspruch heraus. Äußerlich scheint sich Louys jedoch kaum gegen die Schule aufgelehnt zu haben; im Tagebuch deutet er einmal an, daß er in Gefahr sei, von der Schule geschickt zu werden. Anscheinend handelte es sich um einen Jungensstreich, zu dem der lebensfrohe Schüler immer aufgelegt war. Im übrigen war Louys ein fleißiger, ehrgeiziger Schüler. Im Inneren aber sehnte sich der

125) Oeuvres compl. IX, S. 121.

Frühreife nach Freiheit, nach ungebundener, anarchischer Freiheit, die er, einmal der Schulbank entronnen, ausgiebig mit seinen Freunden während der Studienzeit im Quartier Latin genossen hat. An die Schule aber blieb immer eine düstere Erinnerung zurück, deren Bitterkeit in den „Aventures du Roi Pausole", wenn er auf Schule und Erziehungsfragen zu sprechen kommt, durchklingt. Es blieb zeitlebens ein blinder Haß gegen den Calvinismus, dessen strenge Moral dem Genußmenschen Louys in tiefster Seele zuwider war. Das Vorwort von „Aphrodite" und „Les Aventures du Roi Pausole" bekunden seinen tiefwurzelnden Haß.

Jenes Verlangen nach dem Weibe konzentriert sich nach und nach in nächtlichen Träumen, in denen er alle Frauen gewinnen, alle Wünsche befriedigen konnte. Aus einem solchen Traum ist sein erstes Gedicht entstanden:

O toi que je n'ai jamais vue,
Qui jamais ne m'es apparue
Et qui m'es pourtant bien connue,
O toi
Fillette à la lèvre ingénue,
Ma maîtresse tant attendue
Qu'en mes rêves je presse nue
Sur moi.[126])

Diese Träume werden begehrlicher und eindringlicher, sodaß er sie nicht mehr seinem Tagebuch anzuvertrauen wagt: „Autre rêve, cette nuit: j'étais en waggon, seul avec Maria Legault... J'étais donc seul avec elle, et ... ah non! je m'arrête. Cette feuille immaculée rougirait dans sa candeur."[127])

Als er den ersten Teil seines Tagebuchs abschloß, war noch keiner der Träume verwirklicht worden. Im Rückblick, den er auf die vergangene Zeit warf, stellte er fest, daß sein ganzes Sinnen und Trachten war, ein Dichter zu werden und Frauen zu gewinnen: „et qui lirait ces pages depuis le mois de mai verrait clairement que toutes mes pensées se résument en deux mots, en deux aspirations, en deux espérances, en deux ambitions, en deux désirs:

Les femmes et le génie!"[128])

Nach fast zweijähriger Unterbrechung setzte er sein Tagebuch mit einem Nachruf an seinen vor Jahresfrist verstorbenen Vater fort. Er legte ihm Rechenschaft über das vergangene Leben ab und entwickelte ihm seine Pläne für die Zukunft. Dabei findet sich die wichtigste Äußerung von Louys über seine Auffassung von der Liebe, die

126) Oeuvres compl. IX, S. 166—72.
127) Oeuvres compl. IX, S. 190/91.
128) Oeuvres compl. IX, S. 265.

schon bei Gelegenheit von „Aphrodite" zitiert worden ist. Danach hat Louys dem Drängen seiner Sinne nachgegeben. Um sich zu rechtfertigen, trennt er scharf zwischen einer rein fleischlichen und einer idealisierten Liebe, wobei die letztere jedoch nicht mit dem, was man gemeinhin platonische Liebe nennt, identisch ist, sondern nur die vollendete Form der sinnlichen Liebe ist, die in der Realität des Daseins aber nicht verwirklicht werden kann, sondern nur im Traum und im Kunstwerk.

Die Tatsache, daß er nach fünf Jahren die große Enttäuschung seiner Träume zum Thema seines ersten großen Romans macht, deutet an, wie tiefgehend dieses Erlebnis gewesen sein muß. Dem Paradiese, das ihm die Träume vorgegaukelt hatten, entsprach die Wirklichkeit in keiner Weise. Louys sucht sich aus diesem Widerstreit durch eine Zweiteilung zu retten, indem er die traumschöne Liebe inbrünstig weiterverehrt, während er den Körper seinen Begierden nachgehen läßt, um sich nicht in einem fruchtlosen Ringen zu erschöpfen.

In demselben Nachruf an seinen Vater sagt er, daß er sich seine Beatrice selber schaffen will. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Werke von Louys, so müßten Chrysis, Bilitis und Concha Perez der Beatrice Dantes entsprechen. Aber diese Frauen sind rein tierische Geschöpfe, bei denen körperliche Schönheit sich mit Sinnlichkeit und Brutalität verbinden.

Im Leben ist nach seiner Meinung wahre Liebe nicht zu verwirklichen. Alle seine Darstellungen der Liebe erfüllt ein starker Pessimismus. In „Aphrodite" kommt es nicht zur Vereinigung, in „La Femme et le Pantin" wird der liebende Mann zum „Hampelmann" herabgewürdigt, in „Psyché" kommt es zwar zur glücklichen Vereinigung, die aber schon den Todeskeim in sich trägt, da der Liebesrausch keine Verlängerung kennt und so eine dauernde Verbindung unmöglich wird.

Die Sinnlosigkeit der Liebe führt ganz folgerichtig zur Ausschweifung, zum Tode. Rémy de Gourmont hat das als erster in seiner Kritik des Paganismus von „Aphrodite" aufgewiesen: „Mais aussi qu'une telle littérature est fallacieuse! Toutes ces Femmes, toutes ces chairs, tous ces cris, toute cette luxure si animale et si vaine, et si cruelle! Les femelles mordillent les cervelets et mangent les cervelles; la pensée fuit éjaculée; l'âme des femmes coule comme par une plaie; et toutes ces copulations n'engendrent que le néant, le dégoût et la mort."[129])

In dieser Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib spielt die Gattenliebe keine Rolle: in den „Chansons de Bilitis" wird ein Gatte wegen seiner Treue zur Gemahlin grausam verhöhnt, in „Aphrodite"

129) Rémy de Gourmont; — Le Livre des Masques. Paris. S. 185.

blicken die verheirateten Frauen voller Neid auf die Hetären, die unbehindert ihre Schönheit zur Schau tragen können. In „La Femme et le Pantin" wird mit keinem Wort von der Ehe gesprochen; in den „Aventures du Roi Pausole" werden ihr nur komische Seiten abgewonnen, so hat der König Pausole gleich 365 Frauen. Die Ehe als sittliche Institution hat Louys nie begriffen. Im Gegenteil, er greift sie bei den verschiedensten Gelegenheiten an, wenn er z. B. den Geburtenrückgang in Frankreich auf sie zurückführt.

Louys hat die sinnliche Liebe bis zu den perversesten Lastern in seinen Werken dargestellt; daher muß die Frage gestellt werden, ob Louys Pornograph ist? Man ist fast verleitet, mit vielen andern es zu bejahen. Sicher ist der ungeheure Erfolg seiner Bücher zum weitaus größten Teil dem erotischen Inhalt zuzuschreiben. Und doch ist die Frage zu verneinen, weil Louys niemals lüsterne Effekte zu erzielen sucht. Er hat seine Gestalten vollständig entkleidet, sie stehen mit der Nacktheit antiker Statuen vor uns und suchen nie durch schamhafte Verhüllungen oder Andeutungen die Begierden zu wecken. Er hat seine Bücher nicht als erotische Machwerke geschrieben, sondern als Kunstwerke, die nach seinem aufrichtigen Glauben die Liebe als etwas Heiliges predigen; denn Nacktheit und Liebe sollen nach seinen Worten Gegenstand religiöser Betrachtung sein. Der letzte Beweis dafür ist jene gehobene feierliche Sprache, wenn er von solchen Dingen schreibt. Diese Sprache ist frei von aller Heuchelei und von versteckten Anspielungen, was ihn von den galanten Werken des 18. Jahrhunderts unterscheidet, mit denen er sonst vieles gemein hat und denen er vieles verdankt.

„Les femmes et Le génie" schrieb der Schüler Louys in sein Tagebuch. Dichtung und Erotik sind bei dem Künstler Louys unzertrennliche Begriffe geblieben. Louys war kein schöpferischer Geist, daher mußten seine Werke zwangsläufig das Thema zum Gegenstand haben, um das seit der Jugendzeit Tag und Nacht seine Gedanken kreisten.

Künstler und Seele

Um das Problem des Künstlers und das der Seele hat Louys zeitlebens gerungen. Seine durchaus nicht klaren Gedanken erscheinen zuerst in Anlehnung an den Mythos von Pygmalion, später in Anlehnung an den Mythos von Amor und Psyche. Damit ist zugleich gegeben, daß in beiden Fällen die Liebe eine wesentliche Rolle spielt.

Der erste Beleg für das Pygmalionmotiv ist ein bereits früher angeführtes Gedicht ohne Überschrift aus dem Jahre 1889:

Je l'ai sculpté dans un tronc d'ivoire,
Le corps féminin, lunaire et froid.[130])

Der Künstler hat die „Vierge" geschaffen, wodurch zugleich der Marienkult seiner Frühzeit, wovon sich vor allem Spuren in seinem Gedichtband „Astarté" finden, angedeutet wird. Über den Künstler selbst erfahren wir in dem Gedicht nur, daß er glücklich war, die „Vierge", von deren Gestalt er besessen war, zu schaffen.

Die dunklen Verse dieses Gedichtes werden klarer durch den Nachruf an seinen Vater, den er etwa ein halbes Jahr später verfaßte. Dort führte er aus, daß er sein Leben in zwei Teile geteilt habe, einmal in das Leben des Körpers, zum andern das der Seele: „L'essentiel c'est que l'Ame ne se commette pas avec le corps...."[131]) So allgemein seine Ausführungen, die bereits bei Gelegenheit von „Aphrodite" zitiert worden sind, klingen, sie beziehen sich jedoch nur auf das Verhältnis des Künstlers zur Liebe, denn er fährt fort: „J'ai connu à Paris, dans des rues étroites et mystérieuses, deux ou trois filles de mauvaise vie qui m'ont tenté parce qu'elles étaient jeunes;.... En sortant de leurs bras lassés, je pouvais enfin regarder les étoiles... la virginité de mon âme, seigneur Dieu! personne ne l'aura! Mon âme n'aimera personne. Je suis le sphinx hermaphrodite qui crée hors de lui-même une Chimère pour lui seul. Je n'aspire que vers l'Idéal, et l'Idéal surgit de mes pensées. Je ne prendrai pas parmi les femmes de chair une fille privilégiée pour m'adorer en elle... Je ne gâterai pas mon art jusqu'à la parer, comme une idole orientale, de mon imagination resplendissante. Celle que j'aimerai sera sortie de moi; ma Béatrice n'aura pas d'original; je passerai ma vie en contemplation devant l'idéal par moi créé, comme un Zeus éternellement vierge en face d'Athéné."[132])

In seinem ersten Roman „Aphrodite" haben diese Gedanken künstlerische Gestaltung gefunden. Zwar schafft Demetrios seine großen Kunstwerke nicht aus sich selbst, sondern es sind gerade Frauengestalten, die ihn in Liebesbanden gefangen nahmen, nach denen er seine Meisterwerke bildet. Seinen Schöpfungen gilt allerdings fortan seine Liebe; die Frauen waren nur Anlaß, ja nur Opfer seines Künstlertums. Er muß sie von sich stoßen, damit er frei seinem Ideal dienen kann: „... mon âme tend avec liberté vers un but inflexible: l'Idéal du Beau... pourquoi m'égarerais-je au contact des autres? Je veux vivre pour moi, par moi; je veux ne demander au monde que les biens qui aident à penser."[132])

Bevor Louys eine Zeile veröffentlichte, hatte er bereits das Prinzip der Kunst um der Kunst willen in der rigorosesten Form konzipiert. Zu welchen Folgerungen es führen kann, zeigte er in der No-

130) Louys, — Poésies. S. 38/39.
131) Oeuvres compl. IX, S. 272.
132) Oeuvres compl. IX, S. 272—274.

velle „L'Homme de Pourpre". Der Maler Parrhasios will den gefesselten Prometheus gestalten; lange suchte er vergebens nach einem geeigneten Modell. Erst als Philipp von Mazedonien die Einwohner Olynths als Sklaven verkauft, findet er die rechte Gestalt in einem Manne edler Abkunft. Dieser Edle, der zugleich ein Bundesgenosse von Athen ist, wird dann von einem Athener zu Tode gequält, nur damit er für den gefesselten Prometheus als Modell dient. Parrhasios muß aber gegen die elementarsten Gesetze der Menschlichkeit verstoßen, um das Kunstwerk zu vollenden.

Dadurch, daß Louys die Kunst vom Leben trennt, dadurch, daß er in ihr den einzigen Wert des Daseins, dem alle andern Werte des Lebens untergeordnet werden müssen, sieht, reiht er sich in die Linie der französischen Künstler des l'Art-pour l'Art ein. Bei Gautier war es nur eine Abwehr gegen die Verbürgerlichung der Kunst, eine Abwehr gegen den Mißbrauch der Kunst zu moralischen und politischen Zwecken; bei Flaubert dagegen bedeutet es schon die strikte Trennung der Kunst vom Leben. Flaubert verachtete das Leben und weihte sich ganz der Kunst. Auch Louys weiht sich ganz der Kunst; aber er gibt es von vornherein auf, asketisch auf das Leben zu verzichten, sondern er glaubt erst dann seinem Ideal der Schönheit dienen zu können, wenn alle Wünsche, die der Körper an das Leben stellt, befriedigt worden sind. Flaubert führt nur ein Leben, das in eiserner Zucht der Schönheit dient; Louys führt zwei Leben, das des Körpers und das des Geistes, das dem Kult der Kunst geweiht ist.

Louys hat die Zweiteilung des Lebens, so wie sie sich der enthusiastische Jüngling dachte, nicht durchführen können. Nach „Aphrodite" hat er sich hierüber nicht mehr geäußert. In „L'Homme de Pourpre" ist nur noch von dem Verhältnis des Künstlers zu den sittlichen Gesetzen die Rede. Seine letzte Auseinandersetzung mit dem Problem des Künstlers sind die Schlußkapitel der „Poétique". Dort werden Künstler und Werk gegenübergestellt. „Le Verbe seul est illustre", das Kunstwerk ist alles, der Künstler soll still in den Hintergrund treten.

Die Gedanken von Louys über die Seele des Künstlers und ihre Affinitäten zu anderen Seelen sind nie zur vollen Klarheit durchgedrungen. Während nach dem Pygmalionmotiv die Künstlerseele jungfraulich, unberührt vom Leben bleiben soll, begegnet uns in dem Roman „Psyché" eine andere Auffassung. Psyche trifft mit Amor zusammen, es kommt zum höchsten Glück, das dann auch in einem Kunstwerk verewigt wird, und schicksalhaft zur Trennung der beiden Liebenden. Hier ist es gerade die Berührung mit dem Leben, durch die das Kunstwerk entsteht. Daß sich der Künstler von der liebenden Frau trennt, hat seinen Grund lediglich darin, daß dieses befruchtende Erlebnis einmalig ist, wie Amor, nachdem der Schleier des Geheimnisses gelüftet ist, nicht mehr Psyche besuchen wird.

Die Stellung von Louys in der Literaturgeschichte

Pierre Louys wird in der Literaturgeschichte meist zu der späten Generation der Symbolisten gerechnet. Das kommt daher, daß bis nach seinem Tode außer einzelnen, in ephemeren literarischen Zeitschriften veröffentlichten Gedichten nur sein erstes symbolististisches Gedichtbändchen „Astarté" bekannt war. Aber auch schon darin finden sich ganz parnassische Gedichte. Nach „Astarté" hat er keine symbolistischen Gedichte mehr verfaßt; er war ganz unter den Einfluß von Leconte de Lisle und Hérédia geraten. Auf den Übergang vom Symbolismus zum Parnasse spielt folgende Stelle aus „Aphrodite" an: „La rue devait être blanche et les maisons blanches aussi, mais la flamme du soleil perpendiculaire lavait les surfaces éclatantes avec une telle furie de reflets, que les murs de chaux et les dalles réverbéraient à la fois des incandescences prodigieuses de bleu d'ombre, de rouge et de vert, d'ocre brutal et d'hyacinthe. De grandes couleurs frémissantes semblaient se déplacer dans l'air et ne couvrir que par transparence l'ondoiement des façades en feu. . . . Enthousiasmé d'admiration, Démétrios vit dans ce spectacle un symbole de sa nouvelle existence. Assez longtemps il avait vécu dans la nuit solitaire, dans le silence et dans la paix. Assez longtemps il avait pris pour lumière le clair de lune, et pour idéal la ligne nonchalante d'un mouvement trop délicat. Son oeuvre n'était pas venue."[133])

Die Gestalt des Demetrios trägt autobiographische Züge. Setzt man an die Stelle des Bildhauers den Dichter, so wird der Übergang von der Dämmerung symbolistischer Lyrik zur plastischen Klarheit des Parnasse deutlich. „De grandes couleurs" treten an die Stelle der Nüancen, wie sie Verlaine in seiner „Art poétique" fordert. André Thérive reiht Louys deswegen mit mehr Recht unter die Parnassiens: „Enfin, Pierre Louys . . . atteste assez éloquemment la durée et la vertu du parnassisme, de son esthétique, de sa philosophie même."[134]) Und doch kann man auch ihm nicht ganz beistimmen, weil gerade die schönsten Gedichte von Louys, die Stanzen, obwohl gering an Zahl, nicht parnassisch sind.

Die pädagogisch orientierten Literaturgeschichten erwähnen Louys überhaupt nicht. Clouard in seinem Werk „La Poésie française moderne" zählt Louys in einer Reihe mit Albert Samain und Henri de Régnier zu den poètes néo-grecs. Die Untersuchung hat gezeigt, daß auch der Hellenismus nur eine Episode im dichterischen Schaffen von Louys war. Raymond trifft das Richtige, wenn er auf eine Festlegung

---

133) Oeuvres compl. IV, S. 292.

134) André Thérive, — Le Parnasse, Paris 1929, S. 141.

von Louys auf eine bestimmte Schule verzichtet und die durcheinandergehenden Strömungen aufweist.[135])

War es schon fast unmöglich dem Dichter Louys einen festen Platz in der französischen Literaturgeschichte anzuweisen, so wird das ganz unmöglich bei dem Prosaschriftsteller. Jeder Roman zeigt ein neues Antlitz. „Aphrodite" zeigt den Einfluß von Flauberts „Salammbô", „Les Aventures du Roi Pausole" ist nach den „Romans fantaisistes" des 17. und 18. Jahrhunderts gestaltet. „La Femme et le Pantin" hat nichts mit den beiden vorgenannten Romanen gemein, ebensowenig der unvollendete Roman „Psyché" mit allen andern. Louys' Romane zeigen noch überzeugender als seine Lyrik, daß er sich keiner literarischen Schule verschrieben hat. Wohl hat er Berührungspunkte mit vielen Strömungen, aber letztlich hat er seine persönliche Unabhängigkeit gewahrt.

Die Kritiker mögen nun noch so verschieden, je nachdem welchen Roman sie in den Vordergrund rücken, zu Louys Stellung genommen haben, mögen diesen oder jenen Einfluß hervorgehoben haben, in einem Punkte stimmen sie alle überein, nämlich daß Louys ein Meister des französischen Stils gewesen ist. Hazard spricht von der „harmonie voluptueuse et comme sensuelle de son style",[136]) Raymond von der „idée de perfection",[137]) Billy rühmt die „Beauté classique, la beauté d'harmonie".[138])

Der geistige Gehalt der Werke von Louys ist gering, aber dafür entschädigt die Schönheit seiner Sprache. Wenn man einmal die Magier des Wortes, die „enchanteurs", der französischen Literatur zusammenstellen wird, so wird in der Reihe Chateaubriand, Maurice de Guérin, Flaubert der Name Pierre Louys gewiß nicht fehlen.

---

135) Raymond, — De Baudelaire au Surréalisme. Paris: Correâ 1933, S. 150.

136) Bédier-Hazard, — Histoire de la Littérature Française illustrée, Paris: Larousse 1924, S. 303/4.

137) Raymond, — De Baudelaire au Surréalisme, Paris: Correâ 1933. S. 70.

138) Billy, — La Littérature française contemporaine. Paris: Colin 1929, S. 83.

Bibliographie

Eine vollständige Louys-Bibliographie findet sich in Hugo P. Thieme, — Bibliographie de la littérature Française de 1800 á 1930. Es sei daher hier nur das Wichtigste aufgeführt; wenn sonstige Literatur benutzt worden ist, so ist sie an Ort und Stelle angegeben worden.

1891. — Astarté. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1893. — Chrysis ou la Cérémonie matinale. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1893. — Léda ou la Louange des Bienheureuses Ténèbres. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1893. — Les Poésies de Méléagre. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1894. — Les Chansons de Bilitis. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1894. — Scènes de la Vie des Courtisanes de Lucien de Samosate. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1894. — Ariane ou le Chemin de la Paix éternelle. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1894. — La Maison du Nil ou les Apparences de la Vertu. Paris: Lib. de l'Art Indépendant.

1896. — Aphrodite. Paris: Mercure de France.

1898. — La Femme et le Pantin. Paris: Mercure de France.

1898. — Byblis changée en fontaine. Paris: Borel.

1899. — Une Volupté. Paris: Borel.

1902. — Les Aventures du Roi Pausole. Paris: Fasquelle.

1903. — Sanguines. Paris: Fasquelle.

1906. — Archipel. Paris: Fasquelle.

1916. — Isthi. Paris: Crès.

1916. — Poétique. Paris: Mercure de France.

1927. — Psyché. Préface de Claude Farrère. Paris: Montaigne.

1930/31. — Oeuvres complètes. T. I—XIII. Paris: Montaigne.

Literatur über Pierrer Louys.

1896. — v. Wilamowitz-Moellendorff. — P. L., Les Chansons de Bilitis traduites du Grec pour la première fois. Paris, Librairie de l'Art Indépendant 1895. Göttingische Gelehrte Anzeigen.

1911. — Ernest Gaubert. — Pierre Louys. Mercure de France.

1925. — Sondernummer der „Nouvelles Littéraires" vom 13. Juni 1925.

1926. — „Tombeau de Pierre Louys". Paris: Les Ed. du Monde Moderne.

1926. — Leclerc, Charly—Le Génie du Paganisme. Paris.

1928. — Sondernummer des „Mercure de Flandre". März 1928.

Lebenslauf

Am 20. Januar 1908 wurde ich, Karl Franke, evangelischer Konfession, als ältester Sohn des Werkmeisters Bernhard Franke und seiner Ehefrau Gertrud geb. Schmalbach in Bonn geboren. Nach 4jährigem Besuch der Grundschule ging ich auf das Städtische Gymnasium Bonn über. Im März 1927 legte ich daselbst die Reifeprüfung ab. Seit 1927 widmete ich mich dem Studium der neueren Sprachen an der Universität Bonn. Nach 9semestrigem Studium ließ ich mich beurlauben. Die mündliche Promotionsprüfung fand am 25. Mai 1935 statt.